



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO**

MÁRIO DAMIÃO DE CASTRO JUNIOR

**ART'CUANDO A LINGUAGEM
O HIP HOP COMO CULTURA, CIÊNCIA, ARTE E
COMUNICAÇÃO CRIATIVA**

**CAMPINAS,
2021**

MÁRIO DAMIÃO DE CASTRO JUNIOR

**ART'CULANDO A LINGUAGEM
O HIP HOP COMO CULTURA, CIÊNCIA, ARTE E COMUNICAÇÃO
CRIATIVA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César da Silva Teles

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Mário Damião de Castro Junior e orientado pelo Prof. Dr. Paulo César da Silva Teles.

**CAMPINAS,
2021**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

C279a Castro Junior, Mário Damião, 1977-
Art'culando a linguagem : o hip hop como cultura, ciência, arte e
comunicação criativa / Mário Damião de Castro Junior. – Campinas, SP : [s.n.],
2021.

Orientador: Paulo César da Silva Teles.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Hip-hop (Cultura popular). 2. Conhecimento. 3. Arte. 4. Educação. 5.
Divulgação. I. Teles, Paulo César da Silva, 1965-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Articulating language : hip hop as culture, science, art and creative communication

Palavras-chave em inglês:

Hip-hop
Knowledge
Art
Education
Divulgation

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestre em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Paulo César da Silva Teles [Orientador]
Daniela Gatti
Marta Mourão Kanashiro

Data de defesa: 26-03-2021

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3034-5854>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8121836157132701>



BANCA EXAMINADORA

Paulo César da Silva Teles

Daniela Gatti

Marta Mourão Kanashiro

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao Nosso Pai Criador. Espero que este trabalho também seja um instrumento de sua Paz.

A minha esposa Elayne Cristina de Oliveira, que foi capaz de suportar todos os meus momentos de estresse, além de demonstrar tamanha compreensão e paciência durante este período. Tenho muita gratidão no coração por você fazer parte da minha vida. Te amo.

Aos meus pais, que com grande força foram mola propulsora que permitiu o meu avanço, mesmo durante os momentos mais difíceis.

Aos meus filhos, Beatriz e Luiz Otávio, por compreenderem as várias horas em que estive ausente por causa do desenvolvimento deste trabalho. É por vocês.

A minha querida avó, Dona Alzira (*in memoriam*), cuja presença foi essencial na minha vida.

A todos os professores que me influenciaram na minha trajetória. Em especial ao professor Paulo Teles, meu orientador, por aceitar conduzir o meu trabalho de pesquisa e com quem compartilhei minhas dúvidas e angústias não só a respeito do tema, mas também da vida.

A todos meus alunos, grandes incentivadores desta caminhada e inspiração de um mundo melhor.

A todos meus irmãos e irmãs de rua, do *hip hop*, de dança, de todos os países, estados e cidades em que passei, em especial meus queridos irmãos e irmãs de Poços de Caldas/MG, cidade que moro resido desde a adolescência e que vivo até hoje. Vocês são parte do que sou e conseqüentemente deste estudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por sempre me mostrar o caminho certo.

Sou grato aos meus pais Mário Damião de Castro e Maria Helena Urtado, pelo incentivo aos estudos e pelo apoio incondicional.

Agradeço à minha esposa Elayne Cristina de Oliveira, por estar ao meu lado em todos os momentos.

Gratidão às professoras Daniela Gatti e Marta Kanashiro, pela incrível participação e orientação nas bancas de qualificação e defesa, cuja dedicação e atenção foram essenciais para que este estudo fosse concluído satisfatoriamente.

Grato pela confiança depositada pelo meu orientador Paulo César Teles, que dedicou inúmeras horas para sanar as minhas questões e me colocar na direção correta.

Também agradeço à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição que parecia longe e inacessível, mas que demonstrou ser exatamente ao contrário, próxima e acessível e acolhedora.

*“A vida é assim feita de sonhos e é isso que nos mantém vivos, conscientes
ou inconscientes, mas sempre correndo atrás de algo mais”*

Facção Central

RESUMO

O *hip hop*, por meio de suas práticas e história de resistência cultural, tem sido destaque como alternativa à formação cidadã, (des)construção de padrões, ressignificação de ambientes e corpos, além de propiciar ganhos simbólicos aos jovens das periferias ao redor do mundo no século XXI, desempenhando papéis relevantes para a difusão de saberes populares, acompanhado das mudanças históricas, científicas e tecnológicas da sociedade. Assim, a história dessas interações artísticas e culturais nos conduz para uma reflexão em torno das formas e potencialidades da produção e divulgação científica cultural de seus saberes específicos, assim como de sua própria legitimidade enquanto cultura. Nessa perspectiva é possível indagar: quais os saberes contidos no *hip hop* e como esta prática e experiência podem ser divulgadas? O presente estudo se relaciona com nossa trajetória e suas múltiplas aproximações e difusões no âmbito das manifestações artísticas do *hip hop*. Objetiva investigar a temática do *hip hop* nos contextos e espaços de vivência social por meio do projeto “Cultura & Arte Urbana – Na Batida do Hip Hop”. Compreender como sua ação cultural e subjetiva é produzida e difundida por seus atores sociais. Procura ainda descrever como o *hip hop* se utiliza das estéticas da dança, do visual, da oralidade e da musicalidade para registrar, produzir e divulgar a sua cultura em seus diversos gêneros artísticos, e com isso, fomentar afirmações de ordem pessoal e social por meio de ações pedagógicas (trans)formadoras.

Palavras-chave: Hip-Hop – Conhecimento – Arte – Educação - Divulgação

ABSTRACT

The hip hop, through its practices and history of cultural resistance, has been highlighted as an alternative to citizen formation, deconstruction of patterns, resignification of environments and bodies, in addition to providing symbolic gains to young people from the peripheries around the world in the 21st century, playing relevant roles for the dissemination of popular knowledge, accompanied by historical, scientific and technological changes in society. Thus, the history of these artistic and cultural interactions leads us to a reflection around the forms and potentialities of cultural scientific production and dissemination of their specific knowledge, as well as their own legitimacy as a culture. In this perspective, it is possible to ask: what knowledge is contained in hip hop and how can this practice and experience be disseminated? The present study is related to our trajectory and its multiple approaches and diffusions within the scope of hip hop artistic manifestations. It aims to investigate the theme of hip hop in contexts and spaces of social experience through the project “Cultura & Arte Urbana - Na Batida do Hip Hop”. Understand how their cultural and subjective action is produced and disseminated by their social actors. It also seeks to describe how hip hop uses dance, visual, orality and musicality aesthetics to record, produce and disseminate its culture in its various artistic genres, and with that, foster personal and social statements through transformative pedagogical actions.

Keywords: Hip Hop – Knowledge – Art – Education - Divulcation

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Membros da gangue "Screaming Phantom". Foto de Perry Kretz, sem data.	29
Figura 2: Tratado de Paz das gangues de Nova York.	31
Figura 3: Block Party no Bronx nos anos 1970.	32
Figura 4: A composição do <i>hip hop</i>	33
Figura 5: Capa do vinil "Unity" de Afrika Bambaataa e James Brown.....	36
Figura 6: Convite original para a festa "Back to School Jam".	39
Figura 7: DJ Kool Herc	40
Figura 8: Execução de Footwork.....	44
Figura 9: Popmaster Fabel e Mário Castro Jr. São Paulo, 2013.....	45
Figura 10: Atual logo da Universal Zulu Nation.	54
Figura 11: Garoto dançando breaking no papelão. Nova York, anos 1980.	58
Figura 12: MC KRS One.....	59
Figura 13: DJ discotecando nos anos 1980.	61
Figura 14: Garoto grafitando vagão do metrô. Nova York, anos 1980.	62
Figura 15: Jovem praticando graffiti. Bronx, anos 1980.	63
Figura 16: Encontro comemorativo dos dançarinos da "São Bento Força Break". São Paulo, 2015.....	73
Figura 17: Pixadores da gangue "Lixomania".	74
Figura 18: (re)encontro dos participantes do disco "Hip Hop Cultura de Rua". Virada Cultural Paulista, 2015.....	76
Figura 19: Graffiti "Os Gêmeos".	77
Figura 20: Representação Cultura X Movimento	79
Figura 21: Terno de Congo chefiado por Dona Orlanda em Poços de Caldas/MG.	87
Figura 22: Baile "Black" em Poços de Caldas nos anos 1980	89
Figura 23: Apresentação do grupo "The Power" no "Programa Raul Gil", 1996	92
Figura 24: Roda de breaking no terminal de ônibus de linhas urbanas. Poços de Caldas/MG	93
Figura 25: Apresentação de rua dos grupos "The Power" e "Street Arts Breakers". Poços de Caldas/MG.....	93
Figura 26: Cia de Danças Urbanas "Concepção Urbana"	95
Figura 27: Matéria do "Jornal da Mantiqueira" sobre o desenvolvimento de projetos socioculturais nas periferias. Poços de Caldas/MG, 2010	96
Figura 28: Matéria do "Jornal da Mantiqueira" edição de 15 de julho de 2018 destacando a premiação nacional recebida pelo projeto.	98
Figura 29: Apresentação da Cia Concepção Urbana. Foto: Mariana Medeiros.	99
Figura 30: Cartão de filiação da Universal Zulu Nation.....	101
Figura 31: Certificado e medalhão de membro da Universal Zulu Nation	101
Figura 32: Mário Castro Jr e King Nino Brown.....	102
Figura 33: Alunos do projeto sociocultural da Zona Sul de Poços de Caldas/MG.	103
Figura 34: Alunos do projeto sociocultural da Zona Leste de Poços de Caldas/MG.	103
Figura 35: Cia Concepção Urbana no palco do World Of Dance. Chicago/EUA, 2011.	104

Figura 36: Matéria do "Jornal da Mantiqueira" edição de 25 de novembro de 2011 destacando a representação do grupo nos EUA.....	105
Figura 37: Afrika Bambaataa e Mário Castro Jr. Nova York, 2014.....	106
Figura 38: Mário Castro Jr e Sadiki Ugbala - veterano Black Phanter.....	106
Figura 72: Apresentação artística de dança breaking na E.M. Haroldo Afonso Junqueira, 2019	111
Figura 45: Registro da oficina de graffiti na E.M. Alvino Hosken de Oliveira. Poços de Caldas/MG.....	113
Figura 46: Registro de reunião de grupo de fortalecimento de vínculo com alunas do CEU Zona Leste	114
Figura 47: Oficina de graffiti. CEU Zona Leste, Poços de Caldas/MG.....	115
Figura 48: Oficina de dança breaking na E.M. Alvino Hosken de Oliveira	116
Figura 49: Roda de breaking com as crianças alunas do CEU Zona Leste.....	117
Figura 50: Oficina de <i>graffiti</i> com o grafiteiro Diego Dais.....	118
Figura 51: Exposição dos trabalhos de <i>graffiti</i> dos alunos da E.M. Alvino Hosken de Oliveira	119
Figura 52: Exibição de documentário no CEU Zona Leste	120
Figura 53: Oficina de discotecagem e <i>remix</i> com DJ Mancha.....	121
Figura 54: MC Fabinho e DJ Mancha em apresentação no projeto.....	123
Figura 55: Apresentação artística de dança <i>breaking</i> no Teatro Benigno Gaiga, Poços de Caldas/MG.....	123
Figura 56: Matéria do "Jornal de Poços" divulgando as oficinas do projeto no Plano Municipal da Juventude	125
Figura 57: Divulgação no site da prefeitura de Poços de Caldas sobre oficinas na ABACO.....	126
Figura 58: Oficina de <i>breaking</i> na escola CEPOC.	127
Figura 59: Alunos da E.M. Haroldo Afonso Junqueira executando “baby freeze”.....	128
Figura 60: Garoto executando um salto na roda de <i>breaking</i> na E.M. Antônio Sérgio de Oliveira.....	129
Figura 61: <i>Graffiti</i> desenvolvido na E.M. Antônio Sérgio Teixeira.....	130
Figura 62: Alunos na Praça CEU, Poços de Caldas/MG	131
Figura 63: Garoto executando um "freeze" durante roda de breaking na E.M. Haroldo Afonso Junqueira	133
Figura 64: Alunos da E.M. Haroldo Afonso Junqueira durante oficina de <i>graffiti</i>	135
Figura 65: Mediação cultural com o grafiteiro Diego Style.....	136
Figura 66: Garoto executando movimento durante oficina no CEU Zona Leste Fonte: Acervo do autor	137
Figura 67: Garota executando <i>graffiti</i>	139
Figura 68: Desenhos dos alunos da E.M. Haroldo Afonso Junqueira.....	139
Figura 69: Corporalidade na oficina de dança breaking	143
Figura 70: Garoto executando um footwork	144
Figura 71: Garota executando <i>graffiti</i>	147
Figura 39: Mosaico de registros das atividades do projeto no Programa Experimental de Aceleração da Aprendizagem, 2015.	150
Figura 40: Praça CEU de Poços de Caldas/MG.	154

Figura 41: Divulgação das oficinas de hip hop no site da Prefeitura de Poços de Caldas.....	155
Figura 42: Roda de conversa com alunos do CEU Zona Leste, Poços de Caldas/MG.....	157
Figura 43: Dinâmica corporal com as crianças alunas no CEU Zona Leste	159
Figura 44: Divulgação do projeto "RAPensando a Educação" no site da prefeitura de São Paulo.....	160

SUMÁRIO

GLOSSÁRIO.....	13
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: TRAJETÓRIA CULTURAL E DISSEMINADORA DO HIP HOP: DIASPORISMOS GLOBAIS E LOCAIS	21
1.1 – “ <i>Black Atlantic</i> ” e as diásporas continuadas da cultura afro-americana.....	22
1.2 – Imigração e tribalismos urbanos: as subculturas dos guetos novayorkinos.....	27
1.3 – “Bambaatianos” e “Kollhercquianos”	34
1.3.1 – <i>Afrika Bambaata</i>	34
1.3.2 – <i>Kool Herc</i>	37
1.4 – Elementos da cultura <i>hip hop</i>	40
1.4.1 – <i>O DJ</i>	40
1.4.2 – <i>A dança Breaking</i>	42
1.4.3 – <i>O Graffiti</i>	46
1.4.4 – <i>O MC e o Rap</i>	49
1.4.5 – <i>O Conhecimento</i>	52
1.5 – <i>A Universal Zulu Nation</i>	53
1.6 – Ruptura artística e estética contemporânea	56
CAPÍTULO II: O HIP HOP TUPINIQUIM: DIÁSPORA OU COLONIZAÇÃO	65
2.1 – Raízes e trilhas do ritmo urbano	66
2.2 – O desembarque e a escalada do <i>hip hop</i> no Brasil.....	69
2.3 – Cultura ou movimento?	77
2.4 – Das Congadas aos bailes, dos bailes ao <i>hip hop</i> em Poços de Caldas/MG	85
CAPÍTULO III: A CONSTRUÇÃO DO LOCAL DE FALA.....	91
3.1 – Uma Conceção Urbana.....	93
CAPÍTULO IV: A ARTE-EDUCAÇÃO ATRAVÉS DA PRÁTICA CORPORAL E CONSCIÊNCIA SOCIAL PELA CULTURA <i>HIP HOP</i>	109
4.1 – Produzir e resistir para ser sujeito	110
4.2 – Art’culando movimentações de impacto social, cultural e educativo	112
4.2.1 – <i>Aprendizado, relações com a educação não formal, informal e formal</i>	124
4.2.2 – <i>Transdisciplinaridade e comunidade</i>	132
4.2.3 – <i>Lazer e diversão, solução sim!</i>	134
4.3 – InterAções e linguagem	137
4.4 – Corporalizando saberes	142
4.5 – Divulgação e Criatividade	145
4.6 – “Batidas” socioeducativas do “saber” Hip Hop	148
4.6.1 – <i>Interações com a juventude local e regional</i>	151
4.6.2 – <i>Hip Hop na Praça CEU</i>	153
4.7 – Pedagogia crítica e in/formal: <i>each one teach one</i>	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	166
ANEXOS.....	180

GLOSSÁRIO

Bboy: Menino/homem dançarino de *breaking*.

Bgirl: Menina/mulher dançarina de *breaking*.

Eleto Funk: Gênero de música eletrônica diretamente influenciado pelo uso da caixa de ritmos TR-808, sintetizadores Moog keytar e *samplers* de *soul* e *funk*.

Footwork: Movimento de dança *breaking* com trabalho realizado pelos pés movimentando o corpo circularmente com o apoio das mãos, fazendo também movimentos mais arriscados como saltos no ar.

Freeze: Movimento de dança *breaking* que significa “congelar” a sua imagem, compreendendo desde parar em determinado movimento, até a execução de manobras.

Funk: Estilo musical que surgiu através da música negra norte-americana no final da década de 1960. Originou-se a partir da *soul music*, tendo uma batida mais pronunciada e algumas influências do R&B, *rock* e da música psicodélica.

Sampler: Equipamento que consegue armazenar eletronicamente amostras (samples) de sons numa memória e reproduzi-los posteriormente, um a um ou de forma conjunta.

Scratch: Técnica musical utilizada por um Dj para produzir sons ao “arranhar” o disco de vinil para frente e para trás repetidas vezes em um toca-discos para produzir sons percussivos ou rítmicos.

Six Steps: Movimento de dança *breaking* considerado fundamental. O movimento se configura em uma rotação com o corpo, onde as mãos ficam apoiadas ao solo, e os pés circulam em torno do próprio eixo. É dividido em seis movimentos ou seis passos.

Soul Music: Gênero musical popular que se originou na comunidade afro-americana dos Estados Unidos nos anos 1950 e no início dos anos 1960.

INTRODUÇÃO

As pesquisas na área de Divulgação Científica e Cultural (DCC) têm sido bastante importantes no sentido de compreender os papéis da ciência na sociedade e as formas utilizadas para estabelecer a comunicação entre cientistas e entre estes e o público geral. A divulgação e a comunicação da ciência para a sociedade se constituem por diferentes linguagens e meios, que vão desde eventos, revistas e periódicos científicos, destinados à divulgação entre cientistas, até a divulgação através de mídias que atingem públicos mais amplos, tais como jornal, rádio, televisão, internet, museus, exposições e experimentações em espaços urbanos (ABREU e SILVA, 2013 p. 21). Portanto, ela nos desafia ao propósito de novas interações e intervenções para que, com um pé na história e outro na utopia, caminhemos contribuindo com um novo sentido ético/político no refazer-fazer para uma sociedade planetária mais justa e menos violenta.

Geralmente, os estudos em Divulgação Científica e Cultural têm se destinado à disseminação de um tipo de conhecimento definido e categorizado como científico pelo modelo de racionalidade presente na ciência moderna. Baseada em valores ocidentais estruturados a partir de uma lógica dominante, essa racionalidade se distingue pelo afastamento e ruptura face aos demais conhecimentos, excluindo as outras racionalidades, considerando-as como “irracionalidades”, como conhecimentos “não-científicos” (SOUZA SANTOS, 2007; SANTOS, 2003; DUSSEL, 1986).

Apresentado como o único e o verdadeiro, esse conhecimento está subordinado aos interesses do sistema e da cultura dominante, que busca os valores do centro, o enriquecimento e o desenvolvimento de acordo com o que o sistema econômico exige, ou seja, de quais serão suas fontes de financiamento. A existência de conhecimentos para além do científico, com características distintas dos produzidos dentro da academia formal e com propósitos diferentes daqueles da ciência ocidental, é o que nos motiva nessa pesquisa a pensar na divulgação destes “outros saberes”, principalmente os saberes populares e suas relações com a divulgação científica e cultural, abordagem ainda pouco explorada.

Constata-se que a cultura *hip hop*¹, expressão cultural urbana local, que se globalizou a partir da década de 1980, objeto importante de análise de comunicação e que se desenvolve como um dispositivo de uma rede híbrida, e faz assim circular a informação por

¹ O *hip hop* está para além de ser somente um movimento artístico ou estético, um estilo, aprofundaremos mais ao longo deste estudo.

meio de práticas artísticas de seus agentes e adeptos, abrindo novas linhas de possibilidades ao investir na autonomia das comunidades, na percepção de si mesmo e na produção de conhecimento.

Neste sentido, salientamos que o trabalho também possui um viés cultural (trans)formador que a cultura *hip hop* oferece, buscando conhecimentos em uma cultura alternativa e visando não reforçar currículos do sistema de dominação, disposto a correr os riscos do engajamento e fazendo desta prática um foco de resistência. Assim como relata Chandra Mohanty em seu ensaio “*On Race and Voice: Challenges for Liberation Education in the 1990s*”

A resistência reside na interação consciente com os discursos e representações dominantes e normativos e na criação ativa de espaços de oposição analíticos e culturais. Evidentemente, uma resistência aleatória e isolada não é tão eficaz quanto aquela mobilizada por meio da prática politizada e sistêmica de ensinar e aprender. Descobrir conhecimentos subjugados e tomar posse deles é um dos meios pelos quais as histórias alternativas podem ser resgatadas (MOHANTY, 1989, p. 186, tradução nossa).

Neste universo, uma das questões centrais diz respeito à necessidade de produzir novas formas de experimentar e apropriar-se de conhecimentos e saberes socialmente construídos e, nesse sentido, os usos da linguagem ganham importância fundamental. Os adeptos do *hip hop* buscam modos de visibilizar novas maneiras de relacionar-se com práticas culturais, cuja centralidade está na linguagem escrita, corporal, gestual, imagética e musical. Nesses espaços praticados, aparecem multiplicidades de práticas que, relacionadas aos mais diferentes contextos, envolvem o uso social da linguagem, que necessariamente diz respeito às intenções e objetivos compartilhados e, sobretudo, reinventados.

Aí se manifesta a opacidade da cultura “popular” – a pedra negra que se opõe à assimilação. O que aí se chama sabedoria define-se como trampolinagem, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como trapaçaria, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais (DE CERTEAU, 1994, p. 79).

A dinâmica interativa, multicultural e a manifestação expressiva no *hip hop* ampliam o diálogo, principalmente com o público jovem e apontam perspectivas promissoras para a divulgação científica e cultural, respeitando, discutindo e incorporando os saberes de senso comum e manifestações populares, apontando para a complexidade inerente à realidade e não se restringindo a um desfile de informações técnicas. A existência de conhecimentos

presentes nessa cultura, com características distintas dos produzidos dentro da academia formal e com propósitos diferentes daqueles da ciência ocidental, é o que nos motiva nessa pesquisa a pensar na divulgação destes “outros saberes”.

Neste sentido, esta dissertação tem como objetivo conhecer e explorar os saberes produzidos no projeto “*Na Batida do Hip Hop*”; compreender como a produção e a divulgação dos saberes da cultura *hip hop* são construídos e circulados entre os/as participantes dos projetos nos quais atuamos, assim como analisar as formas de divulgação interna e externa destes saberes. Procuramos ainda descrever como os mesmos desenvolvem suas atividades nos campos da música, da dança e do *graffiti*, como experiências que contribuem para a expansão artística, corporal e intelectual dos participantes.

O projeto *Na Batida do Hip Hop* arvora-se como um instrumento que se soma a inúmeros outros na disputa pelos sentidos da vida, pela compreensão e valorização da existência humana, ao resgatar, fortalecer e divulgar os saberes embutidos na cultura *hip hop*, permeada de sentidos, escolhas e possibilidades.

Os processos de educação e transmissão de conhecimento presentes no Projeto são realizados a partir de uma relação de diálogo entre os alunos no cotidiano das oficinas, orientados por mim e outros instrutores. Em relação a este engajamento intencional da educação e da comunicação, somos guiados por Paulo Freire, que fundamenta a possibilidade de conhecer estas inter-relações entre todos os participantes do processo:

O sujeito pensante não pode pensar sozinho; não pode pensar sem a co-participação de outros sujeitos no ato de pensar sobre o objeto. Não há um 'penso', mas um 'pensamos'. É o 'pensamos' que estabelece o 'penso' e não o contrário. Esta co-participação dos sujeitos no ato de pensar se dá na comunicação (FREIRE, 1975, p. 66).

Para isso, buscamos desenvolver e ampliar teoricamente as discussões sobre cultura, comunicação, linguagem e suas interfaces, assim como a divulgação do conhecimento popular e científico na atualidade, estabelecendo relações com os campos artísticos/simbólicos e científico/epistêmico buscando compreendê-los, no propósito de valorizar e ampliar a divulgação cultural dos saberes construídos popularmente. Também abordamos as relações entre a educação formal, não-formal e informal, estabelecidas em um

projeto que traz como meio principal de metodologia de transmissão de saberes a vivência e a experiência cotidiana.

A peculiaridade desta investigação nos desafiou a encontrar um caminho teórico-metodológico que alinhasse com os objetivos da pesquisa do presente programa de Mestrado, no qual “o diálogo entre diversas disciplinas e múltiplas formas de expressão de conhecimentos, culturas, tecnologias, artes e ciências” (LABJOR, 2020). Ancorado na argumentação de Clifford Geertz (2005). Segundo ele, “o estudo interpretativo da cultura representa um esforço para aceitar a diversidade entre as várias maneiras que seres humanos têm de construir suas vidas no processo de vivê-las” (GEERTZ, 2005, p. 49).

Coerentemente, a fim de abranger todas estas dimensões, estabelecemos um triplo viés investigativo: 1) cultural, que investiga os posicionamentos histórico-culturais do *hip hop* como identidade diaspórica coletiva, em meio às tensões da sociedade moderna; 2) subjetivo, que investiga as repercussões do movimento artístico do *hip hop* no processo de subjetivação dos jovens como instauração de uma estética e de uma ética que os orienta; 3) epistemológico, que repercute sua relação com a educação formal e não formal, a (re)produção de saberes por meio das linguagens da arte, assim como seus posicionamentos em relação às suas realidades. Assim, soma-se a este tripé investigativo uma observação assistemática, construindo uma narrativa por meio do diálogo entre os teóricos acadêmicos. O primeiro viés, histórico-cultural, é indispensável metodologicamente para a construção de um raciocínio que, mesmo inundado num certo “presentismo”, não deixa de ser histórico, pois reconhece o tempo como fundamental, um presente passando de forma intermitente em direção a um futuro carregado de incertezas. Estas conexões, rupturas e permanências são uma chave metodológica para estudos desta natureza, pois contribuem na percepção da dimensão do contemporâneo como tempo que permanece durando nos estudos de linguagem e comunicação.

De acordo com Heller (1993), a comunicação seria a ciência do tempo passando, ou seja, aquela que procura interpretar as transformações de um presente que é marcado por três instantaneidades: o agora mesmo, o agora e o estando agora. O agora mesmo, em relação ao passado e ao futuro no sentido ordinário, denota ação e mostra o tempo passando para frente e para trás. Já o agora, mostra a relação com um passado que já terminou e é único (os tempos idos), sendo uma fronteira entre o que aconteceu e o que ainda não aconteceu. O estando agora indica a interseção do ser na sequência do mundo da vida, ou seja, num tempo que se situa entre o começo e o fim.

Este pressuposto diz respeito à complexa questão das interpretações. Ao produzir uma narrativa sobre um fenômeno digno de consideração científica, em nosso caso o *hip hop*

e a comunicação, como a história, apresentam interpretações sob a forma narrativa, produzindo explicações (e compreensão) para ações e processos que se desenvolvem no universo da vida. Assim, conforme Ana Mae Barbosa (2016), o método depende da visão de ciência de onde se parte, que está acoplado à teoria do conhecimento e às teorias escolhidas para a análise. O objetivo é, a partir de conceitos apropriados e inferidos pela experiência, fornecer uma representação mental de processos que ocorram objetivamente no mundo. É neste sentido que nos orientamos.

O segundo viés, subjetivo-estético-social, baseia-se na intensificação dos estudos acerca da expressão e linguagem, artística ou não, aclarando uma teoria da cooperação implícita nos escritos de Humberto Maturana. Segundo este autor,

A cooperação está na constituição do humano; o que nos torna humanos é a linguagem; não é, fundamentalmente, o tamanho do cérebro o que torna possível a linguagem, e, sim, o modo de conviver; o modo de conviver que torna possível a linguagem jamais se teria conservado sem uma forte emoção amistosa capaz de permitir a intimidade na convivência com certa permanência; sem uma história de interações suficientemente recorrentes, abrangentes e extensas, em que haja aceitação mútua em um espaço aberto às coordenações de ações, não se pode esperar que surja a linguagem; a linguagem só pode surgir na cooperação; a cooperação está na constituição do humano (MATURANA, 1985, p. 72).

Ao tratar a arte, a estética e a cultura popular presentes no processo de subjetividade da juventude, evidencia-se o reconhecimento de que há “saberes diferentes”, concepções estas presentes no *hip hop* e nos processos de educação não formal verificados neste estudo. Esta concepção contradiz a ideia do saber presente no campo do “cientificismo”, tal como denominado e criticado por Enrique Dussel (2001), ao desenvolver uma teoria em torno do pensamento moderno ocidental tido como único saber válido e reconhecido socialmente.

Cabe destacar que o filósofo argentino alerta para o fato de que “cientificidade” não é o mesmo que “criticidade” científica, que tampouco tem a ver com juízo de valor, ou valorações, já que não se opõe à “ciência”, mas à ciência “não crítica” (Ibid, p. 310). Para ele, uma ciência crítica deve partir da alteridade, ou seja, partir da própria cultura local, considerando a história, a realidades e os problemas locais.

Nesta perspectiva, verifica-se também a excessiva preocupação com a “liquidez moderna” (Bauman), com processos inacabados ou que apenas se iniciaram, o que torna a produção da pesquisa um eterno devir, segundo François Hartog (2014):

Se de um lado há o tempo dos fluxos, da aceleração e da mobilidade, de outro há o tempo dos que continuam excluídos pela lógica perversa do capitalismo, em que se vivencia a permanência do transitório, nas relações de precarização do trabalho, o presente sem passado dos deslocados, dos que vivem as múltiplas diásporas sociais e onde não há um futuro, já que o tempo dos projetos nunca esteve aberto para eles (HARTOG, 2014, p. 14).

O terceiro viés, epistemológico-educativo, abrange e discute novas possibilidades de letramento e a socialização do saber, espaço aberto para os modos de divulgação científica e cultural em nossa sociedade, assim como, de acordo com o Programa de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural, “estabelecer a relação da produção científica, tecnológica e cultural com a vida cotidiana e as suas relações com a sociedade interligando diferentes conhecimentos e saberes” (LABJOR, 2021).

Segundo Ciro Cardoso (1998, 1999), algumas influências para o surgimento da epistemologia pós-moderna podem ser facilmente localizadas: a emergência da noção de sujeito simbólico; a identificação preponderante de dois modos interdependentes de apreensão da realidade (o simbólico e o imaginário); e a afirmação de que o homem como sujeito/objeto privilegiado do saber é uma invenção recente e que desaparecerá ao ser transcendida a estrutura do discurso contemporâneo (CARDOSO, 1988; 1999, p. 23-67).

Assume-se então o enfoque da observação assistemática (LAKATOS, 2015), por considerar que as realidades são distintas e não podem ser comparadas, onde o importante na pesquisa é mergulhar na realidade para conhecê-las. A interação é o meio que possibilita compreender os papéis e lugares sociais ocupados, valores e atitudes envolvidos nas situações de pesquisa. Quanto à análise, optamos por uma abordagem de base qualitativa, onde privilegiamos um enfoque interpretativo dos enunciados, visando apreender os sentidos, os valores e os efeitos atribuídos às práticas de arte-educação no *hip hop*.

De acordo com Denise Silveira e Fernanda Córdova (2009), a abordagem qualitativa facilita a aproximação do sujeito ao objeto de estudo, salientando, assim, a importância da experiência de vida e as particularidades do cotidiano, por compreender e explicar as dinâmicas das relações sociais. Apesar da diversidade do olhar, ambas as posições devem ser consideradas as questões da unidade e da diversidade como fundamentais para a realização desta análise científica. Se a diversidade permite a complexidade da análise (enfoques variados e complementares), as sínteses teóricas são decorrentes das articulações possíveis entre os métodos disponíveis (SILVEIRA; CÓRDIVA, 2009, p. 37). No entanto, é importante ressaltar que o presente estudo é consequência de um envolvimento com o tema que transcende a produção acadêmica, afinal, antes de ser pesquisador, sou adepto e

participante ativo da cultura *hip hop* há três décadas. Neste sentido, adequa-se destacar nossa trajetória de vivência que me proporcionaram chegar nesta indagação de pesquisa.

Partindo da proposta de método, o objeto da pesquisa pressupõe sua análise em quatro momentos. A primeira, conceitual, que abrange o contexto histórico do *hip hop*, apresenta sua estética e destaca seus conflitos de existência e re/existência. A segunda, de caráter contextual, que resgata e relata a dinâmica nacional e local do *hip hop*, bem como discute suas características de cultura e movimento. A terceira, contextualiza nossa trajetória e local de fala como dançarino e adepto da cultura *hip hop*. O quarto momento descreve e discute as ações do projeto “Na Batida do Hip Hop”, objeto deste estudo, abordando o processo de comunicação em suas relações artísticas, culturais, educativas, de produção e difusão de saberes contidos no *hip hop*, por meio da sua prática e experiência estética-educativa.

**CAPÍTULO I: TRAJETÓRIA CULTURAL E DISSEMINADORA DO
HIP HOP: DIASPORISMOS GLOBAIS E LOCAIS**

O *hip hop* se apresenta como uma cultura juvenil de rua dos anos 1970 na cidade de Nova York, com todas as peculiaridades do lugar embutidas nele: a gíria e a cadência da conversa, inclusive o modo como as pessoas se moviam. Tudo tem um contexto, um ponto de partida, poderia ter sido em qualquer comunidade ao redor do mundo que provavelmente o *hip hop* iria assumir as características peculiares e idiossincrasias dela, mas pode ter sido apenas no Bronx no final dos anos 1970 que os “quatro elementos” de *Afrika Bambaataa*² convergiram da maneira que fizeram. Importante frisar que conectamos o *hip hop* a um *continuum* mais amplo da história cultural americana (afro-americanos e outros), em vez de centralizá-lo como o alfa e o ômega da vida juvenil.

Sob a ideia-chave da diáspora (HALL, 2003; GILROY, 2001; STRAUSS, 2015) nós podemos ver formas geopolíticas e geoculturais modernas de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem uma realidade. Salientar aspectos da particularidade das experiências negras modernas, não deve ser entendido como ocasião para organizar uma comparação entre os valores regionais de um setor ou comunidade distintos e o suposto universalismo da racionalidade ocidental, mas uma apreensão detalhada e abrangente do complexo entrelaçamento de suas estruturas.

1.1 – “*Black Atlantic*” e as diásporas continuadas da cultura afro-americana

As argumentações de Clifford Geertz (2008), Pierre Bourdieu (1989) e Néstor Garcia Canclini (1997), nos induzem a refletir acerca do comportamento, que as formas culturais encontram articulação. Elas encontram também, certamente, em várias espécies de artefatos e vários estados de consciência. Diante disso, esta seção objetiva inicialmente propor uma reflexão acerca de como a diáspora africana fornece elementos para compreendermos o contexto cultural no qual o *hip hop* se inseriu e se insere nos âmbitos globais. Inicialmente é válido destacar que o termo “diáspora” foi formulado por meio de duas palavras gregas “*dia*” e “*sperein*” que, respectivamente, significam “através de” e “dispersar”, o que resulta em um

² *Afrika Bambaataa* é o pseudônimo de Kevin Donovan (Bronx, Nova York, 19 de abril de 1957), um dos três principais *DJs* da Cultura *Hip Hop*, é respeitosamente conhecido como o “Avô” e o “Padrinho” desta manifestação cultural, bem como “O Pai” do *Electro Funk Sound*. Era membro da gangue de rua denominada *Black Spades*, que em 1973 foi transformada na *Zulu Nation*, com ações voltadas para a música e a cultura, *Bambaataa* é responsável por espalhar a cultura *hip hop* pelo mundo (zulunation.com). Este tema será abordado mais profundamente ainda neste capítulo.

“dispersar através de...” (DO AMARAL, 2015). No caso, para a diáspora africana, essas reticências referem-se mais comumente ao Atlântico que simbolizou o campo primordial de violência e controle de populações humanas (DO AMARAL, 2015).

Christian Ribeiro (2006) relata em seus estudos que este modo de deslocamento territorial faz com que este agrupamento populacional elabore um sistema de comunicação baseado em métodos de convivência e influência mútua já existentes entre as várias culturas da região sul equatorial africana (MUNANGA, 1995/1996), um conjunto intrincado de relações sociais e culturais de adaptação e reconstrução, identificando as populações negras que vieram habitar o novo mundo. (BASTIDE, 1974; MENDONÇA, 1993; MUNANGA, 1995/1996; VIANNA, 1999; GIL, 2004).

Os africanos retirados da costa ocidental daquele continente, “não levaram para a América somente seus braços. Levaram também suas culturas, suas chaves culturais de identidade e comunicação” (GALEANO, 1987, p.13). Shohat & Stam (2006), reforçam que estes impulsos de preservação e resistência de suas práticas e valores culturais, com o passar do tempo e seu *hibridismo*, desenvolvem uma nova forma de cultura pós-colonial, cujo objeto são identidades complexas e multifacetadas que proliferaram em relação às mesclas culturais: religiosa (sincretismo); biológica (hibridismo); genética (mestiçagem) e linguística (crioulização).

A celebração do hibridismo coincide com o novo momento histórico dos deslocamentos pós-independência que geraram identidades duplas (franco-argelino, indo-canadense, palestino-libanês-britânico). As identidades pós-independência, como produtos de misturas conflitantes, são bem mais problemáticas que as identidades múltiplas derivadas de uma simples mudança de país. Além disso, as identidades diaspóricas não são homogêneas. Em alguns casos, deslocamentos qualitativamente diferentes se sobrepõem a outros deslocamentos anteriores. Para as comunidades afro-diaspóricas, lembra Stuart Hall, a mudança para a Europa se soma a antiga história de deslocamentos traumáticos (HALL, Stuart. Cultural identity and cinematic representation, 1989 *apud* SHOHAT; STAM. 2006, p. 79).

Neste contexto, a mestiçagem está posta como um conceito amplo que não diz respeito somente às trocas étnicas, mas à construção do tecido cultural frente aos processos de convivência da diversidade, e da qual o atrito, conflito, incorporação do “outro” em um constante processo de troca de conhecimentos e saberes são partes constitutivas. Um sistema complexo, que desenvolve linguagens complexas para dar conta de seu contínuo processo de variação.

Processos de mestiçagem, onde se criam estes mosaicos, assim como as “ricas tapeçarias culturais” nunca são situações fáceis. São renovadores e aceleradores do conflito, geradores de encontros e desencontros, de “fatores casuais” (LOTMAN, 1996, p. 43). São processos que estão situados na periferia, “nos gêneros marginais, nos ‘gêneros mais jovens’ e nos domínios estruturais fronteiriços”, que “dão lugar aos mais ativos processos geradores de sentido e estrutura” (LOTMAN, 1996, p. 44).

Esse resultado híbrido não pode mais ser facilmente desagregado em seus elementos “autênticos” de origem. Stuart Hall (2003) evidencia uma “crioulização” ou do tipo “transcultural”, no sentido que Mary Louise Pratt (1999) dá ao termo, através da transculturação “grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante”. É um processo de “zona de contato”, um termo que invoca “a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunções geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam” (HALL, 2003, p. 31).

Estas ações passam a ser definida por vários antropólogos como “*Black Atlantic*”, uma “nova” cultura negra, agora desenvolvida nas Américas como uma combinação dos diversos povos africanos que foram trazidos como escravos (MATORY, 1999; VIANNA, 1999). Esta auto adaptação a esta nova realidade de mundo, assim como esta forma de resistência cultural, desencadeiam em novas *práxis*, que podem ser consideradas respostas ao impacto e todas as dificuldades enfrentadas por eles ao serem inseridos em um novo meio, em busca de uma identidade ainda não entendida, mas com uma essência peculiar.

Hermano Vianna (1995) reforça que estas “novas” identidades de africanos e descendentes passam a adicionar elementos nativos indígenas e europeus na constituição destas culturas, que atuarão em muitos casos, como práticas, mesmo que de forma não intencional, de identificação e resistência para este determinado grupo étnico/racial específico (negros), surgindo em muitos países americanos a gênese daquilo que viria a ser chamado de cultura popular (VIANNA, 1995, p. 21).

Assim, Paul Gilroy (2003) oferece o conceito de “*Black Atlantic*” como um espaço de construção cultural transnacional. Este novo conceito rompe com o modelo diaspórico tradicional baseado na ideia de que as pessoas da diáspora são separadas por uma fonte ou origem comunal, oferecendo um segundo modelo que privilegia o hibridismo. Afirmar que houve um intercâmbio cultural, bem como uma troca de mercadorias que define o tráfico de escravos transatlântico e, portanto, a cultura negra. Em artigo intitulado “Atlântico

Negro” (1999), Vianna recorre à perspectiva de Gilroy e aponta a expressão da seguinte forma:

Paul Gilroy, sociólogo inglês, divulgou o termo que hoje é mais empregado por quem tenta refletir sobre a dinâmica cultural dessa diáspora: “Black Atlantic”. Não é apenas um novo rótulo para um fenômeno antigo. É também uma nova maneira de entendê-lo. Até recentemente, a maioria dos estudos sobre “tradições negras” era prisioneira da ideia de “raízes”. Os pesquisadores tentavam encontrar no continente americano, e onde mais comunidades negras se estabelecessem, as “sobrevivências” de costumes de povos africanos, que seriam julgadas autênticas ou não a partir do grau de fidelidade com que a “origem” era preservada. O conceito “Black Atlantic” deixa de lado a procura da “raiz original” e cai no fluxo e refluxo intercontinental. Inspirado na desterritorialização deleuziana e na não-linearidade da física contemporânea, Paul Gilroy define o “Black Atlantic” como uma formação rizomática e fractal, colocando-se em luta contra a “trágica popularidade das ideias sobre a integridade e a pureza das culturas” e também contra aquilo que chama de absolutismo étnico. (VIANNA, 1999: In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1411199904.htm>)

Achile Mbembe reforça de forma crítica este contexto – de integridade e pureza das culturas – destacando a luta das correntes pós-coloniais, que “pedem um mundo cosmopolita e híbrido”, discursos muitas vezes elaborados por exilados, por imigrantes ou apátridas, expoentes de um “humanismo planetário”, onde todos se opuseram a qualquer forma de essencialismo (MBEMBE, 2020). A partir de todo este novo processo de reconstrução de identidade, cabe ressaltar que a diáspora negra através deste fenômeno “*Black Atlantic*” desencadeia no desenvolvimento de todo um processo de construção sociocultural que irá influenciar, em grande parte, os processos artísticos e culturais desenvolvidos em ambos os lados do Atlântico nos últimos séculos, com ênfase especial nos séculos XIX e XX.

Em seu livro “*Hip Hop Wars*” (2008), Tricia Rose relata esta perspectiva negativa, e a ideia geral de que a escravidão acabava com as abordagens africanas ao som, linguagem, movimento, comida, espaço, tempo e assim por diante, e que os americanos negros não eram tão evoluídos quanto os brancos e, portanto, representavam uma lousa culturalmente limpa e que as marcas da cultura negra eram consideradas tentativas deficientes de imitar as tradições culturais ocidentais, em vez de provar as tradições existentes.

Assim, este longo e contínuo processo de reconstituição de “uma” identidade negra por meio de atividades culturais, com destaque especial para a música, desencadeia e se potencializa com o movimento *hip hop*, pois além de ser um resultado direto desta mescla das diversas formas de culturas africanas, também se entrelaçaram com elementos das culturas nativas e europeias nas Américas tornando-se híbridas, tais como outras manifestações

culturais como a salsa, a rumba, o samba, o *blues*, o *jazz*, o *calypso* entre outras (BASTIDE, 1974; HOBSBAWN, 2004; ROSE, 2008).

Portanto, podemos afirmar que o *hip hop*³ – entendido aqui como um movimento cultural, social, artístico e estético – pode ser representado como mais um dos resultados diretos do processo da diáspora negra: conjunto populacional africano deslocado forçadamente para as Américas, a fim de serem utilizados como mão de obra escrava.

O *hip hop* não é e nunca foi exclusivamente negro, mas a experiência urbana afro-americana é central para a sua mensagem e reflexiva do papel fundamental da África. Muitos jovens marginalizados em todo o mundo, devido à sua etnia ou classe social, adaptaram a metáfora da luta negra nos Estados Unidos às suas próprias batalhas contra o racismo e o autoritarismo (ALIM, 2002). Os jovens latinos da cidade de Nova York têm uma longa tradição de participação no *hip hop* e são vistos como pessoas de dentro. A participação de porto-riquenhos e, em menor extensão, de outros latinos na cena de *hip hop* de Nova York é vista como natural, considerando-se muitos dos laços políticos e sociais que eles têm com a comunidade afro-americana (MORGAN, 1998. *apud* CUTLER, 2003). Mas isso não é uma generalização que pode ser estendida para a maioria dos brancos de classe média e alta.

Ao mesmo tempo, também pode ser considerado um “herdeiro direto” do período político da década de 1960, que culminaram com os assassinatos de Martin Luther King, defensor dos direitos civis, de Malcom X, ativista muçulmano crítico mordaz do sistema racista norte-americano e a criação do movimento *Black is Beautiful*, do movimento *Black Power* (CARMICHAEL & HAMILTON, 1972; LIGHTFOOT, 1969), de onde surgiria o “Partido dos Panteras Negras”, que defendiam que a população negra tinha o direito de decidir as diretrizes de suas comunidades – com alta organização e forte resistência ao sistema racista dos Estados Unidos – tornou-se grande influência para o movimento *hip hop*.

³ São encontradas fontes onde a “invenção” do termo “*hip hop*” é atribuída ao DJ Hoolywood embora o mais comum é ela ser creditada ao DJ Lovebug Starski. Mas foi o DJ Afrika Bambaataa, considerado o mentor intelectual da cultura *hip hop*, quem convencionou o *hip hop* a partir de quatro elementos. Além do **MC** ou **MCing** que é a voz da cultura *hip hop*, seus outros três elementos são: o **DJ** ou **Djing** (*disc-jockey*), que a partir de dois toca-discos torna-se uma espécie de “tutor” do passado fonográfico concreto, contador de histórias musicais, que transforma sua experiência musical individual na vivência do coletivo; o **B.boy/B.girl** ou **b.boying/b.girling** ou **breaking**: dançarinos de rua, aqueles que dançam durante os *breakbeats*, autodidatas da criação do movimento; o **Graffiti Writer** (**grafiteiro**) ou **Graffiti art**: artista gráfico das ruas que utiliza os muros e tem a cidade como moldura para os seus grafites-depoimentos. Traz a transgressão como meio e a arte do aerossol como fim. Em textos da *Zulu Nation* (organização emblemática da cultura *hip hop* da qual Bambaataa é fundador e o autor desta dissertação é membro) o elemento **MCing** também é chamado **rapping**, o **B.boy/b.girl** é substituído por “várias formas de dança” que incluem o **Breaking**, **Up-Rocking**, **Popping**, **Locking** e há ainda a adição de um “quinto” elemento, que seria o que o mantém o todos os outros juntos: o Conhecimento.

Neste contexto social, cultural e político, pode-se entender que o *hip hop* surgiu como uma nova etapa deste processo secular de resistência cultural africana, a partir de uma fusão musical oriunda da Jamaica e norte-americana, de estilos de danças afro-americanas como o *cakewalk*⁴, o *lindy hop*⁵ e o *jitterburg*⁶, saltos mortais, rodopios rente ao chão e de ponta cabeça, além das artes marciais, assim como as artes visuais que bombardeavam os muros das grandes metrópoles nos Estados Unidos, inserida num árduo processo de gentrificação⁷ urbana, no qual nos debruçaremos na próxima seção.

1.2 – Imigração e tribalismos urbanos: as subculturas dos guetos novayorkinos

Seguindo este processo contínuo, deslizamos em um “*back slide*”⁸ ao Sul do Bronx, tradicionalmente um bairro de imigrantes, era conhecido nos anos 1930 e 1940 como o “bairro judeu”. Após a Segunda Guerra, cerca de 170.000 pessoas (em sua maioria negros e latinos) se mudaram para o bairro, durante uma espécie de “limpeza” *gentrification* de Manhattan. Durante os anos que se seguiram até os anos 1970, o bairro não parou de receber imigrantes e se tornou um centro de convivência entre italianos, irlandeses, judeus e muçumanos de diversas partes do mundo. Mas a presença dominante era de imigrantes vindos da América Latina, principalmente porto-riquenhos, seguidos por dominicanos, jamaicanos e cubanos. Em algumas áreas como do Brooklyn, do Harlem (Spanish Harlem), e do Bronx pode-se afirmar que uma “mini América Latina” se instalou dentro da América do Norte.

⁴ A primeira referência sobre o *Cakewalk* remonta de 1850 nas plantações da região sul dos EUA. Era uma dança de origem afro-americana, que possui padrões semelhantes às danças da África Kaffir, tornando-se popular de 1895 a 1905. Os grandes fazendeiros realizavam concursos de Cakewalk entre seus escravos e o vencedor recebia um bolo como premiação, sendo este o motivo do nome da dança (SILVA, 2017).

⁵ O *Lindy Hop* é uma dança social que mistura a postura e os ritmos africanos com a tradição europeia das danças realizadas em par (STEARNS; STEARNS apud STRICKLAND, 2014).

⁶ As palavras “*Jitterbug*” e “*Lindy Hop*” são comumente usadas alternadamente para se referir a mesma dança. No entanto, entre os historiadores, não há consenso sobre as definições exatas dos termos. Dentro do Reino Unido, o termo “*Jitterbug*” foi usado quase exclusivamente para se referir à dança americana de swing (MILLER, 2013).

⁷ O conceito de gentrificação, conforme a definição original de Ruth Glass, remete para dois fenômenos paralelos: a deslocação forçada de residentes de áreas desinvestidas do centro da cidade e a sua substituição por outros mais abastados, por um lado, e a reabilitação dessas áreas, por outro. Essa definição, cujo cunho crítico importa reter ainda hoje, captura as desigualdades criadas pelas políticas e mercados fundiários urbanos a funcionar segundo a lógica capitalista. É um processo de produção de espaços urbanos que favorece a acumulação de capital em detrimento do equilíbrio social em termos de habitação, acesso a recursos (de trabalho, de mobilidade, de serviços) e experiência urbana (PEREIRA, 2017, p. 50).

⁸ “*Back slide*” (deslizar para trás) é o nome original do passo de dança mundialmente conhecido executado por Michel Jackson chamado de “*Moonwalk*”.

O colapso deste bairro é atribuído a várias causas, a isenção governamental, as mudanças e políticas econômicas da época, o abandono por parte do poder público e principalmente a construção da avenida “Cross Bronx Expressway”, que interferiu drasticamente na estrutura física da cidade e dos cidadãos que lá viviam. A construção desta via expressa representou literalmente um corte no coração do Bronx como em um corpo físico, que o sociólogo Marshall Berman leva ao extremo, chamando-a de “urbicide” (“urbicídio” – o assassinato da cidade) em artigo publicado no periódico *New Internationalist*, em dezembro de 1987, onde relata o acontecimento:

“O Sul do Bronx, onde eu passei a minha infância e juventude, é o lugar de uma das maiores ruínas recente, fora Beirute. A destruição física e social da região começou com a construção da Cross Bronx Expressway no final dos anos 50 e no começo dos 60. Então, no início dos anos 70 a desintegração começou a se espalhar em ritmo espetacular, devorando casa após casa e quarteirão após quarteirão, deslocando milhares de pessoas como uma praga inexorável. Aqueles foram os anos em que o Bronx finalmente chegou na mídia, como um símbolo de todos os desastres que podem acontecer a uma cidade” (BERMAN, 1987, p. 178).

Assim, neste ambiente de caos urbano, a criminalidade e a violência atingiram índices altíssimos e o Bronx tornou-se um local onde era perigoso andar a pé, de um quarteirão a outro, mesmo durante o dia. Na primeira metade dos anos 1970, as gangues, chamadas *crews* em inglês, também conhecidas como “tribos” dominaram toda a região travando guerras contínuas. Estima-se um número aproximado de 300 gangues com um total de mais de 20.000 membros (CONZO, 2008, p. 38)⁹.

⁹ Em seu livro **Can't stop, won't stop. A history of hip-hop generation**, Jeff Chang apresenta outros números. Segundo Chang, baseando-se em uma matéria do *New York Times* de 17 de junho de 1973, a estimativa da polícia e da mídia era de que havia cerca de cem gangues com aproximadamente 11.000 membros. Esses números foram considerados muito baixos pelas próprias gangues, principalmente no que dizia respeito ao número de membros e as estimativas revelavam mais sobre a visão da polícia do que sobre a realidade.



Figura 1: Membros da gangue "Screaming Phantom". Foto de Perry Kretz, sem data.

Fonte: https://www.vice.com/en_us/article/kwxwzv/how-the-gangs-of-1970s-new-york-came-together-to-end-their-wars-618

Michel Maffesoli e outros intérpretes tratam as subculturas juvenis como “espetaculares” que, originadas nos anos 1950, já haviam chamado atenção dos estudos culturais: *teddy boys*, *skinheads*, *mods*, *rockers*, rastafáris, entre outros. Nos anos de 1970 e 1980, estes estilos se multiplicam, desde a partir dos *punks*, aos quais vêm se somar os metaleiros e os *darks* (ABRAMO, 1994), neste sentido Sol Yurick colabora:

Algumas dessas gangues tinham centenas de integrantes; havia verdadeiros exércitos. Esse fenômeno social era visto, por um lado, como a invasão dos bárbaros que, dessa vez, vinha de dentro, não de fora. Por outro lado, havia algo completamente subversivo nas gangues (e, especialmente, a música que eles amavam... o rock). Os pensadores sociais, populares e acadêmicos, falharam ao entender por que essas formações sociais de pessoas desprovidas se cristalizavam em meio a algo que ouvíamos, dia sim, dia não, serem tempos de prosperidade econômica (YURICK, 2016, p. 17).

O autor reforça ainda que as gangues eram muito diferentes das gangues atuais. Especialmente por uma coisa: eles não tinham acesso a automóveis. E também pelo pequeno número de armas disponíveis. As gangues eram limitadas pela área de influência e muito ignorantes sobre a cidade à sua volta; aliás, tinham medo de territórios desconhecidos (2016, p. 28). Para Maffesoli (2007), o tribalismo permite que seja revivido o arquétipo comunitário da aldeia. Em adição a isto, os estudos de Bernard Cova (1996; 2002) sugerem que as características primitivas das tribos pós-modernas podem ser observadas uma vez que as pessoas não se agrupam em função de aglutinadores sociais modernos e racionais tais como

profissões, mas em decorrência de uma dimensão não racional e arcaica que envolve emoção e paixão.

A mídia inflacionou o fenômeno das gangues a proporções míticas. O *New York Times* publicou uma série de reportagens. O que parecia ser uma erupção nacional de gangues juvenis também alavancou a indústria editorial e cinematográfica. Neste período, em meio a esta “efervescência tribal”, segundo Yurick (2016), um tipo de loucura coletiva havia tomado o controle inclusive de Hollywood; uma série de filmes de gangues estava em produção ao mesmo tempo, por estúdios diferentes. Aliás, o primeiro a chegar às telas seria *The Warriors*¹⁰.

Em 1971, Cornell Benjamin, conhecido como *Black Banjy*, um “mediador” de conflitos e integrante da pacificadora *Ghetto Brothers*, tentando evitar uma briga entre diferentes gangues, foi assassinado pedindo paz. Após este acontecimento, estes representantes de gangues se reuniram e subscreveram um tratado de paz que se encontra nos anexos desta dissertação, realizando um marco na história daquele local, reconectando seus agentes com a arte engajada dos guetos de Nova York, ao mesmo tempo em que se permitia a livre circulação dos indivíduos pelos bairros, dando origem ao *hip hop*. Segundo Voloj e Ahelering (2016):

No dia 8 de dezembro de 1971, Nova Iorque se preparava para a guerra. Mais de 100 dos líderes das gangues de rua da cidade se reuniram no Bronx num encontro que poderia resultar em uma carnificina. *Ghetto Brothers*, *Black Spades*, *Savage Skulls*, *Savage Nomads*, *Seven Immortals*, *Reapers*, *Turbans*... A situação era muito tensa. Poucos dias antes, Black Benjy, dos *Ghetto Brothers*, havia sido assassinado. Os *Ghetto Brothers* eram uma das maiores gangues da cidade. Só no Bronx tinham 2000 membros. As outras gangues esperavam vingança. Uma guerra, a maior, parecia inevitável. Então, Benjy Melendez, o jovem líder do *Ghetto Brothers*, tomou uma atitude surpreendente. Ao invés de vingança pela morte do companheiro, chamou a paz. “Eu estava machucado”, diz Melendez, “A reação natural de um líder é buscar a vingança. Todas as gangues já estavam prontas para a guerra. Mas isso era exatamente o que todo mundo esperava de nós”. Era isso que as autoridades esperavam para justificar o descaso com as regiões pobres da cidade, era isso que a polícia esperava para justificar a violência indiscriminada contra as populações negras e latinas. Era isso que o sistema queria: que aqueles jovens se matassem. “Nós estávamos no jogo” diz o DJ Afrika Bambaataa, que na época participou da reunião como um dos líderes dos *Black Spades*. “O que o irmão Benjy conseguiu foi poderoso”. O impacto da paz alcançada foi, como diz Bambaataa, algo poderoso e

¹⁰ *The Warriors* é um filme norte-americano de 1979 do gênero ação, dirigido por Walter Hill e baseado no livro homônimo de Sol Yurick. A história é sobre uma gangue de Nova Iorque que é perseguida após ser acusada injustamente do assassinato de Cyrus, o líder da maior gangue da cidade. Apesar de sua recepção inicialmente negativa e de não ter sido um grande sucesso de bilheteria em seu lançamento, *The Warriors* tornou-se um filme *cult*, influenciando gírias, músicas e gerando vários *spinoffs*, incluindo jogos de vídeo e uma série de quadrinhos.

profundo. Mudou a geografia de Nova Iorque. Jovens passam a circular livremente, sem medo dos ataques das gangues rivais. Passaram a fazer festas em vez de guerras, trocaram as armas por aparelhos de som e inventaram a cultura *hip hop* que acabou tomando a juventude do mundo inteiro. Essa é a história de um jovem que mudou a história do seu tempo (VOLOJ; AHELERING, 2016, contracapa).

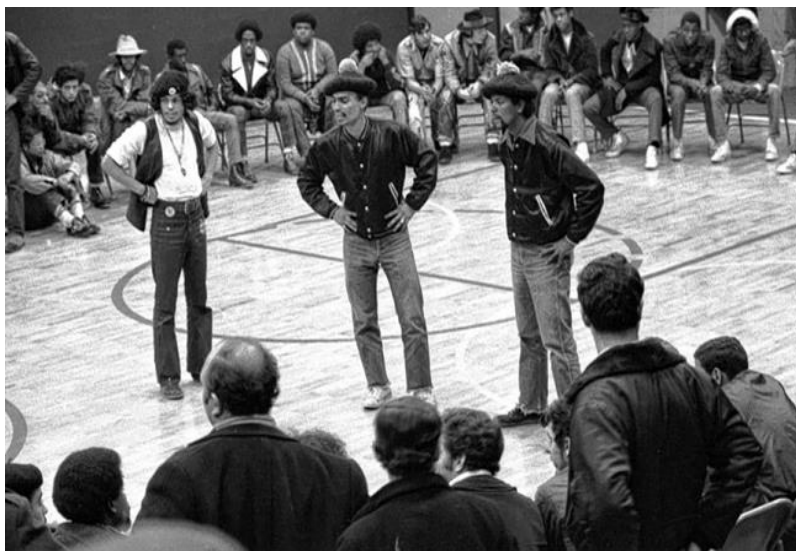


Figura 3: Tratado de Paz das gangues de Nova York.

Fonte: <https://www.updateordie.com/2016/02/29/uma-breve-introducao-a-historia-do-hip-hop/>

Neste sentido, o *rapper*¹¹ Guru afirma em depoimento ao filme “The Mc why we do it”, do diretor Peter Spire, (2005) que:

(...) o *hip hop* surge como alternativa ao círculo violento e vicioso da matança. Os primeiros gangstas do Bronx decidiram ficar em frente às suas casas, pôr os toca-discos na rua, reunir pessoas, festejar e se divertir, pois estavam cansados da matança, queriam criar seus filhos, estavam cansados de enterrar seus amigos, e daí surgiu o *hip hop*.

Outra autora e pesquisadora, Roberta do Nascimento (2012), relata:

Todo esse contexto faz com que o que o *hip hop* possa ser analisado em suas raízes como um efeito colateral, uma explosão, a resposta de um corpo social doente que reage com uma febre que se recusa a passar, e, como uma incontável peste às avessas, se alastra pelo mundo corrompendo a linguagem, distorcendo corpos e rasgando a paisagem. (...) Frente à negligência e a toda tentativa de domínio, de apagamento, de aniquilamento das diferenças e de controle corporal e oral pelos dispositivos do poder estabelecido, o *hip hop* se apresenta como uma cultura gerada

¹¹ “*Rapper*”, pessoa que canta *rap*.

em ventre inquieto, que nasce furiosa em dia de festa, e traz nos seus genes a dança vigorosa, herdada de diversas matrizes, das danças sociais dos anos 1970, passando por James Brown, aos codificados estilos *b.boying*, *locking*, *popping* e suas diversas vertentes, a fala-canto indócil, rápida, metrificada, repleta de gírias e neologismos, de poética crua, agressiva, e ao mesmo tempo inocente, bem humorada, celebrativa, sofisticada, irônica e diversa. Sua certidão de nascimento é assinada com *spray* nos muros, nos trens, a céu aberto, com o nome de seus pais bem visíveis, para que a cidade inteira não tenha dúvida de quem essa cultura rebenta é filha. Os tambores voltam a tocar através dos toca-discos anunciando as boas novas, como num antigo rito ancestral (NASCIMENTO, 2012, p. 15).

A partir daí, em ambiente pobre, degradado, porém menos hostil e habitável, iniciam-se as festas de rua, conhecidas como “*blockparty*”, e dentro dela surge a cultura *hip hop* e seus elementos.



Figura 6: Block Party no Bronx nos anos 1970.

Fonte: <https://invention.si.edu/invention-hot-spot-birth-hip-hop-bronx-new-york-1970s>

Um fato interessante a ser considerado ao analisar o surgimento da cultura *hip hop* é que ele acontece nos bairros, conhecido como *guettos*. Nestes espaços ocorrem a diferenciação e a negociação dos interesses do público e do privado, o intercâmbio de valores colaborativos da cidade, como já destacava Max Weber (2004), “a cidade é portadora da vida política, assim como da arte e da literatura”, em um ato de sobrevivência social, de reafirmação da identidade e de reconstituição de práticas e tradições vindas do passado onde a sociabilidade e a comunicação se dão de maneira específica (WEBER, 2004, p. 45). Neste sentido, Jesus Martin Barbero (2003) colabora:

O bairro proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção de um “a gente” [...] Lugar de reconhecimento, o bairro nos coloca na pista da

especificidade de produção simbólica dos setores populares na cidade. E não só na religiosidade festiva, mas também na expressividade estética. (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 277).

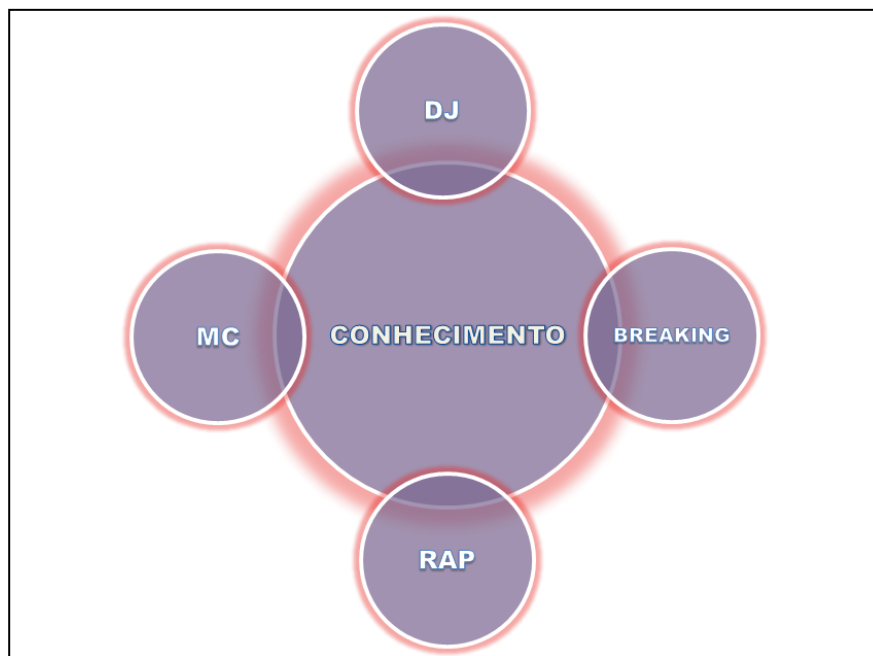


Figura 7: A composição do *hip hop*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esta busca pela auto representação passa também pela convivência em comunidade, em um bairro. Perante mecanismos cada vez mais sofisticados e perversos de afastamento e isolamento em bairros-dormitórios de comunidades consideradas “inadequadas” a residirem nos centros urbanos, a reorganização e ressignificação do bairro acontece como um “fato cultural”, como um local onde a cultura “não é oficial, nem propriedade de ninguém”, mas “um modo de ser, viver e morrer se dá de maneira inevitável” (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 134).

Assim, este conjunto de descrições e implicações permite circunscrever relativamente este entrelaçamento multicultural construído nos choques e entrechoques sociais o que conhecemos hoje como cultura *hip hop* e podemos definir pelo conjunto de quatro manifestações artísticas: o *DJ* (discotecagem) e o *MC* (arte de rimar) que, juntos, formam a música *rap*; a expressão corporal do *Breaking*; o *Graffiti*, invadindo o universo das artes plásticas com o acréscimo do *Knowledge* (conhecimento), que perpassa por todos os elementos como mostra a matriz 1. Foi criado como uma alternativa para suprir a carência de lazer e cultura dos moradores locais, em sua maioria negra e latino-americana. Na época eram

organizadas festas “arrasa-quarteirão” (as chamadas “*blockparties*”), com potentes caixas de som instaladas nas ruas (YOSHINAGA, 2014; BALBINO, 2006; CRISTIANE, 2019; RENAN, 2012).

Nesta perspectiva, a linguagem aparece na interação e nas práticas sociais com ênfase em não descrever como as coisas são, mas o processo pelo qual são ativa e continuamente construídas entre as pessoas. Podemos dizer ainda que esta abordagem dada ao *hip hop* mantém uma “memória coletiva”, amplia o quadro histórico e ajuda a explicar como o *hip hop* criou raízes tão facilmente em tantos lugares ao redor do mundo. Movimentos como, por exemplo, o *funk* carioca do Rio de Janeiro, uma aparente mutação da música latina *freestyle* e *bass* dos anos 1980, ou o movimento de pichação de São Paulo, uma variação totalmente singular de *graffiti*, fazem todo o sentido.

1.3 – “Bambaatianos” e “Kollhercquianos”

1.3.1 – Afrika Bambaata

Já citado anteriormente neste estudo, Kevin Donovan, conhecido como *Afrika Bambaataa* é um nome que merece devida atenção. Norte-americano filho de pais jamaicanos, além de DJ, também atuava como ativista social e começou a perceber que aqueles bailes que arrebatavam multidões com suas músicas eram mais do que uma simples confraternização (YOSHINAGA, 2014). *Bam* (como carinhosamente é chamado) é respeitosamente conhecido como o “avô” e “padrinho” da cultura *hip hop*.

Na adolescência e parte da juventude era membro e chegou a ser líder de uma das mais perigosas gangues do sul do Bronx, a “*Black Spades*” (espadas negras). Sempre um entusiasta da música tocando trompete e piano por um curto período de tempo na escola, *Bambaataa* também foi um sério colecionador de discos, e colecionava tudo, do *R&B* ao *Rock*. Em 1970 ele já estava discotecando em festas em casa, ficou ainda mais interessado em discotecar por volta de 1973, quando ouviu que o DJ Kool Herc estava tocando discos *funk* de James Brown. Percebendo que ele tinha muitos dos mesmos registros que Herc estava tocando, *Bam* começou a tocá-los, mas expandiu seu repertório para incluir outros tipos de música também (ZULUNATION, 2020).

À medida em que amenizam as guerras de gangues a partir de 1973, devido ao tratado de paz já estabelecido no Bronx e a nova esfera pacificada do local, *Bambaataa* começa a discotecar com seu próprio sistema de som na escola e no centro comunitário do

Bronx com alguns parceiros. Devido ao seu sucesso anterior de “*Black Spades*”, ele já tinha uma multidão estabelecida que o acompanhava, formada por ex-membros da gangue. Com propostas inovadoras, principalmente devido ao uso antecipado de *drum machines* (baterias eletrônicas), sons computadorizados, e à criação do *Electro Funk*, as festas de *Bambaataa* espalham-se para outras localidades fora do Bronx, inclusive para dentro de Manhattan (ZULUNATION, 2020)

Neste mesmo período, percebendo e influenciado por toda mudança de comportamento local, praticamente transforma a *Black Spades* (sua gangue) em “*Zulu Nation*”, (que terá uma seção dedicada nesta dissertação), devido à sua grande relevância social e cultural, *Bambaataa* difundiu os elementos do *hip hop* pelo mundo, tornando-se uma de suas figuras mais emblemáticas da cultura *hip hop*, como sintetiza Chang:

Então, *Bambaataa* é a figura geradora, o incendiário Prometeu da geração *hip hop*. Ele transformou seu ambiente em estrutura sonora e social e ao fazê-lo, prenunciou as ideias que dariam forma à rebeldia de uma geração. Assim, muitos dos arquétipos da geração *hip hop* parecem surgir a partir do corpo de fatos e mitos que representam a vida de *Bambaataa*. Assim como um padrinho, sim, mas também um gangster original, pacificador pós-direitos civis, agitador da luta negra, arqueólogo do *breakbeat*, interplanetário místico, teórico da conspiração, Afro futurista, ativista do *hip hop*, *griot* do século 21 (CHANG, 2005, p. 92).

Em 1982 Bambaataa, influenciado pela cena musical “branca”, teve uma ideia de uma música que girava em torno da composição da banda alemã *Kraftwerk*¹², o que resulta no single “*Planet Rock*” um dos registros mais influentes na música de todos os tempos. *Bambaataa* batizou “novo som” de “*Electro Funk*” sampleando *James Brown*, *The Parliament*, e *Sly and the Family Stone*. A faixa estourou em sucesso e vendeu mais de 620.000 cópias por todo país naquele ano sem o apoio da mídia, depois se espalhou internacionalmente durante os anos 1980 até o próximo milênio de 2000 e ainda hoje vende com os muitos remixes. *Planet Rock* é considerada uma revolução na maneira de se fazer música e impulsionou o desenvolvimento de outros gêneros da música eletrônica como *Miami Bass*, *House*, *Hip House*, *Techno* entre outros. Neste sentido, Eshun Kodwo (2018) colabora:

Alérgica à tecnologia cybersônica, se não à sonora, a mídia americana dominante - em sua tentativa de banir a alienação e recuperar o senso de todo o ser humano através de sistemas de crenças que falam com o “eu real” - exclui compulsivamente

¹² Kraftwerk é um influente grupo musical alemão de música eletrônica. O grupo foi formado por Ralf Hütter e Florian Schneider em 1970.

qualquer sugestão de um futurismo afro-espacial, de uma 'rede alada' de ritmos de computador, mitologia de máquinas e conceitos que roteiam, redirecionam e cruzam o Oceano Atlântico. Essa diáspora digital que conecta o Reino Unido aos Estados Unidos, o Caribe à Europa e à África, está na definição de Paul Gilroy de “estrutura fractal rizomórfica”, “formação internacional transcultural” (KODWO, 2018, p. 106).

O segundo lançamento de *Bambaataa*, por volta de 1983, foi “*Looking for the Perfect Beat*”, depois, “*Renegades of Funk*”, já com uma banda que havia formado intitulada “*SoulSonic Force*”. Em 1984 ele fez um dueto com o punk-rocker John Lydon e Time Zone, intitulado “*World Destruction*”, que foi a primeira vez que o *hip hop* se misturou ao *Rock* antes do clássico duo de *Run Dmc* com a banda *Aerosmith* chamado “*Walk this way*”¹³. Em 1984 *Bambaataa* e outras celebridades do *hip hop* apareceram no filme *Beat Street*, que teve papel importantíssimo na difusão do *hip hop* pelo mundo todo. Ele também fez uma gravação marcante com James Brown, intitulado “*Unity*”. Foi admiravelmente anunciado nos círculos da indústria da música como “o padrinho do *soul* encontra o padrinho do *hip hop*”.

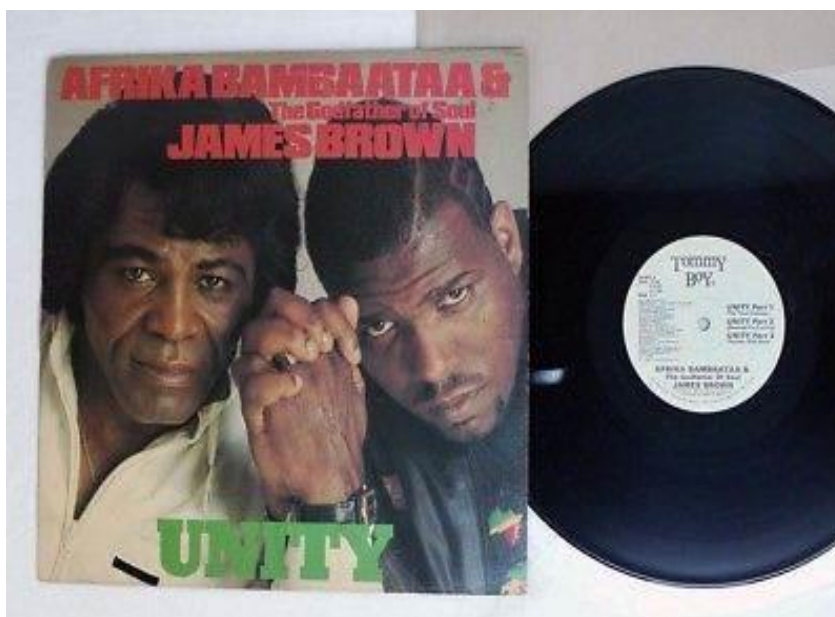


Figura 8: Capa do vinil "Unity" de Afrika Bambaataa e James Brown.

Fonte: https://www.rootsvinylguide.com/ebay_items/afrika-bambaataa-james-brown-unity-tommy-boy-tb-847-us-vinyl-lp

¹³ “*Walk This Way*” é o sétimo single da banda norte-americana Aerosmith. A canção também serviu de cover em 1986 pelo grupo de *rap* “Run D.M.C.” no seu álbum *Raising Hell*, que trouxe o Aerosmith de volta ao sucesso após um período de decadência.

Em meio a todo sucesso, inclusive internacional, em entrevista concedida à revista *Village Voice*, Bambaataa deu o nome de “*Hip Hop*” àquelas reuniões festivas que aconteciam e que sempre tinham grafiteiros, Djs, MCs e dançarinos até então desconhecida do público “branco”, nas classes médias e altas, assim como internacionalmente. O termo era uma espécie de gíria¹⁴ ou expressão popular nos guetos norte-americanos entre a população negra e latina que no sentido literal significa “*to hip, to hop*”, ou seja, saltar movimentando os quadris. Numa tradução literal, mexa o quadril! Mova-se! No sentido de dançar, não ficar parado. Foi dessa maneira divertida e espontânea que surgiu o termo *hip hop*, expressão que também ganharia uma gama de significados bem mais abrangentes¹⁵ em razão de sua interpretação política (ZULUNATION, 2020).

Neste contexto fica claro que *Afrika Bambaataa* não criou o termo, ele foi responsável por difundi-lo para o mundo todo, devido à representatividade de sua figura e seu local de fala. Por toda esta trajetória (aqui brevemente resumida, pois daria outra dissertação), e a “fundação” do *hip hop* a partir da organização e difusão de seus elementos, *Bam* carrega a outorga de “*godfather of hip hop*” (padrinho do *hip hop*).

1.3.2 – *Kool Herc*

Em festas de rua baseadas na amplificação das músicas por grandes caixas de som, ou equipamentos sonoros de alta potência (*Sound Systems*¹⁶), num estilo de conagração, de comunhão característica das festas populares da Jamaica, a figura do DJ ganha notório destaque. Não sendo por acaso que imigrantes da Jamaica, como Clive Campbel, popularmente conhecido como DJ Kool Herc, tenham adaptado esta manifestação

¹⁴ Muitos gêneros discursivos são oriundos de um contexto urbano, obras escritas ou nas interpretações dos papéis da sociedade atual evidenciam o uso de termos que emergem da profusão das relações sociais. São termos cunhados na necessidade de expressar e idealizar sentimentos nunca antes trazidos para a situação desejada. Assim surgem as gírias, muitas vezes através de termos reduzidos ou simplesmente formado em conversas do dia a dia.

¹⁵ A tradução literal do termo *hip hop* cujo significado é “mexa os quadris”, “mova-se”, é também interpretada por nós neste trabalho como um despertar para que as pessoas se movam no sentido de fazer alguma coisa, não ficar parado, tomar uma atitude referente aos problemas vividos no gueto.

¹⁶ No contexto da cultura popular jamaicana, *sound system* é um termo usado para descrever uma “discoteca móvel”, com uma massiva aparelhagem de som, principalmente alto-falantes sempre comandado por um *deejay*. Considerada uma parte importante da história da cultura jamaicana e responsável pelo surgimento de diversos gêneros musicais jamaicanos modernos, o conceito do *sound system* se tornou popular na década de 1950, nos guetos de Kingston. Os *deejays* carregavam um caminhão com um gerador, toca-discos e alto-falantes enormes e assim estabelecia-se uma festa de rua.

cultural de seu país às ruas do gueto do *South Bronx* (GILROY, 2001), manifestação esta que se tornaria uma das características marcantes da cultura *hip hop* com o passar dos anos.

Segundo Balbino e Motta (2006), Herc ganhou destaque no Bronx Ocidental na primeira metade da década de 1970 com suas festas utilizando dois toca-discos ao mesmo tempo, interagindo com os participantes e criando novos efeitos como o “*breakbeat*”¹⁷, repetindo assim a batida da música por tempo indeterminado, geralmente solos percussivos que os dançarinos se empolgavam mais ainda para dançar em um espírito inclusor e libertário (BALBINO; MOTTA, 2006, p. 24).

A *block party* mais famosa feita por ele data do ano de 1973, no sul do Bronx, quando Herc toca em uma festa de volta às aulas, a pedido de sua irmã, Cindi Campbell, em um playground público. Esta festa ficaria conhecida em todo o mundo como o marco simbólico do surgimento do *hip hop*¹⁸. Os *breakbeats* criados por Herc dão origem à dança efetuada neste ritmo dos “*breaks*”: denominando-se “*Breaking*”¹⁹, e seus dançarinos denominados “*Bboys*” (*break boys*) para os garotos, e as “*Bgirls*” (*break girls*) para as garotas (DIAS, 2018, p. 75).

¹⁷ “*Breakbeat*” é um termo que faz menção às batidas quebradas das músicas que eram manipuladas pelos primeiros Djs da emergente cultura *hip hop*.

¹⁸ Embora esse dia seja reconhecidamente um marco, há também outra data que seria considerada simbolicamente como o começo da história da cultura *hip hop*: Em registro oficial, a *Universal Zulu Nation*, (maior organização de *hip hop* do mundo, fundada por Afrika Bambaataa, um dos mentores da chamada ‘cultura de rua’), aponta o dia 12 de Novembro de 1974 como o “nascimento oficial do *hip hop*”, exatamente um ano após a fundação da própria *Zulu Nation*. Este assunto será explorado nas próximas seções.

¹⁹ O nome “*breaking*” foi erroneamente difundido de forma generalizada pela mídia como “*breakdance*”. A dança *breaking* (expressão corporal do *hip hop*) terá uma seção dedicada a seguir.

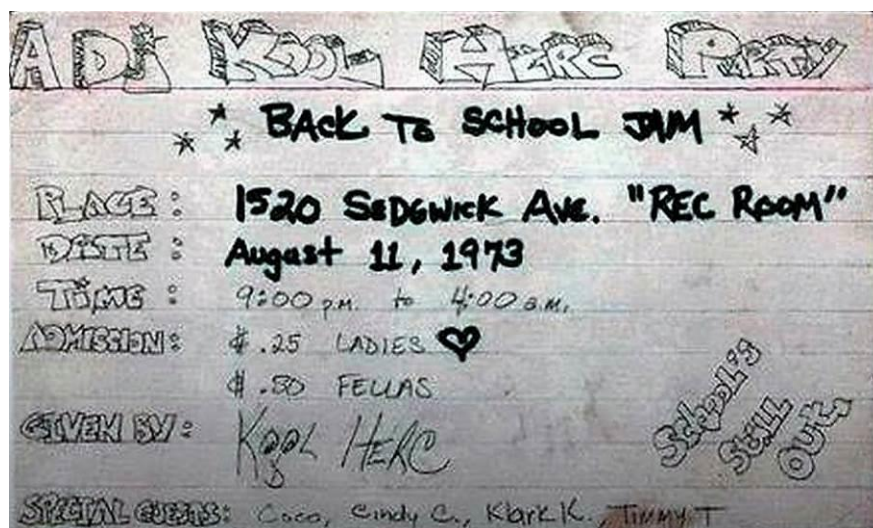


Figura 10: Convite original para a festa "Back to School Jam".

Fonte: <https://www.bbc.com/culture/article/20150809-the-party-where-hip-hop-was-born>

Sem pretensão alguma, Herc introduz uma nova forma de interação com o público fortemente influenciado por suas raízes jamaicanas dos *toasts*²⁰, sendo apontado como a mais forte influência da performance do MC e considerado por alguns como o primeiro *rap*. O *toast* é uma espécie de canto falado em cima de batidas durante performances, muito popular nas festas de rua das periferias da Jamaica, onde Djs e mestres de cerimônia comentavam, nas suas intervenções, assuntos como a violência nas periferias jamaicanas, à situação política da Ilha, feitos heroicos, o dia a dia das ruas, o tráfico de drogas, a prostituição, além de narrativas com personagens ligadas ao folclore africano.

Os componentes musicais do *hip hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no *South-Bronx*, onde a cultura jamaicana do *sound-system* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular (GILROY, 2012, p. 89).

Característica desse gênero musical: linguagem acessível, significado claro e personagens facilmente reconhecíveis. Herc havia dado origem ao segundo elemento do *hip hop*, a música *rap* (*rythm and poetry* / “ritmo e poesia”).

²⁰ *Toasting* é o nome dado à técnica, criada na Jamaica, de rimar sobre instrumentos de reggae, ska, dub ou dancehall, com versos improvisados ou elaborados previamente, com o objetivo de interagir com o público, estimulá-lo e, assim, conduzir o ritmo da festa.



Figura 12: DJ Kool Herc

Fonte: <http://www.electrospectivemusic.com/dj-kool-herc-born-1955/>

Destacavam-se naquelas festas os potentes equipamentos de som; a criação do *breakbeat* entre outros efeitos musicais; introdução de rimas curtas nas músicas a interação com o público. O lendário DJ Kool Herc é respeitado e tido como pai e fundador simbólico da cultura *hip hop*.

1.4 – Elementos da cultura *hip hop*

1.4.1 – O DJ

As sociedades tradicionais africanas são definidas como *sociedades da palavra*, música, mitos, sistemas de parentesco, história, técnicas, registram diferentes saberes culturalmente significativos. Nesse contexto, os chefes das tribos ditavam o ritmo das festas e rituais em continente africano tocando tambores (DA SILVA, 2019). Em tempos modernos o DJ²¹ vem a ser o ator principal desta cultura, não é à toa que ele carrega consigo a chancela de “*first element*” (primeiro elemento) da cultura *hip hop*.

²¹ Em um breve contexto histórico, DJ ou disc-jóquei como era chamado há alguns anos, é um profissional que surgiu na metade dos anos 1940. Os trabalhadores do rádio, os sonoplastas, foram seus precursores numa época em que as festas eram grandes bailes com grandes orquestras. Em 1947 o sonoplasta inglês Ron Giggins montou

O DJ é o maestro que comanda a festa através da arte de manipular os toca-discos; é ele quem coloca a agulha da *pick-up* (toca-discos) em contato com o vinil, manipulando as *bolachas pretas* e alterando as músicas numa espécie de artesanato eletrônico com verdadeiros malabarismos sonoros (YOSHINAGA, 2001), “riscando” os discos e liberando o som para que o MC declame seus versos ao microfone. Assim, da união desses dois elementos (DJ + MC) surge o *rap*, que nada mais é do que a música do *hip hop*.

Sobre as técnicas utilizadas pelos DJs, em especial o desenvolvimento do *breakbeat*, Karlheinz Stockhausen²², o compara com o fazer científico:

A descoberta do código do DNA, por exemplo, está concentrada em como você pode criar diferentes espécies de seres, partindo das partículas menores e seus componentes. Entretanto, é por isso que todos somos partes, neste espírito da era atômica. Na música, somos exatamente o mesmo. Ao abrir o espaço de possibilidades da ciência para o *breakbeat*, o DJ, considerado um “misturador” amplia e aprofunda essa observação. Seria como ir a um laboratório e inventar novas ideias. Ir ao laboratório significa aproximar-se do estúdio como um centro de pesquisa para a quebra do ritmo. No laboratório, o *breakbeat* é isolado e replicado, para se tornar um DNA (STOCKHAUSEN *apud* KWODO, 2018, p. 67).

Outro DJ que se destacou na cena aprimorando as técnicas de *Kool Herc* foi Joseph Saddler, denominado *Grandmaster Flash*. Apontado como o criador do *back to back*, técnica que o *deejay* utiliza dois discos iguais para repetir, seguidamente, determinado trecho cíclico (*loop*) de uma mesma música, em uma espécie de “eco” construído de forma artesanal (YOSHINAGA, 2014, p. 168). Sua influência foi fundamental, construindo suas inovações para customizar a moderna abordagem do DJ no *hip hop*.

A arte da discotecagem é considerada uma revolução na maneira de se fazer música, o desenvolvimento do *breakbeat* e do *scratch*²³ foram significativos, porque o

uma “van” com equipamento de som embutido. Naquele tempo, aparelhos de TV, rádio e vitrolas ainda não eram muito comuns e chamavam muita atenção. Ele estacionava em frente à sua loja de discos e tocava as novidades da época para atrair o público. Após algumas festas Ron Giggins resolveu montar uma caixa que acomodasse o equipamento, para facilitar seu transporte e montagem. O console tinha design “Art-Deco”, característico da época, e luzes na frente que piscavam sincronizadamente. Acrescentou também mais um toca-discos para que os dançantes não parassem na pista enquanto ele trocava de música (não existia mixer). Nasceu então a DIGGOLA no início de 1949. Ela logo começou a ser produzida em série e outros profissionais começaram a operá-la. A profissão de Dj móvel (mobile DJ) espalhou-se rapidamente. O gosto musical dos jovens estava mudando (rock'n'roll) e não demorou muito para que as Big Bands percebessem que estava definitivamente perdendo o espaço no mercado de festas. Com o crescimento na indústria fonográfica e a evolução da tecnologia, a nova profissão de DJ foi ganhando importância até conquistar definitivamente o seu glamour na era disco dos anos 1970.

²² Stockhausen é um dos representantes máximos da música eletrônica. Trabalhou desde 1953 nos estúdios de música eletrônica da rádio alemã em Colônia (que passou a dirigir em 1963), seguindo a música serial de Anton Weber, e passou a experimentar a criação de sons eletrônicos, utilizando-os em combinação com os dos instrumentos convencionais ou substituindo-os.

trabalho de um DJ passou a exigir grande habilidade para produzir músicas de qualidade através destas edições. Isso também transformou o que antes era considerado um produto final, uma música gravada, em matéria-prima para uso criativo em outro produto.

O *remix*, como o nome sugere, é o ato de misturar conteúdos musicais. Embora as especificidades do *remix* possam mudar dependendo das referências históricas ou culturais, geralmente o *remix* consiste em reconstruir o conteúdo e apresentá-lo de uma nova maneira. A prática do *remix* se resume, na maioria das vezes, a um novo tratamento rítmico do material sonoro. Não acontecem grandes mudanças na estrutura melódica e harmônica da composição, geralmente reembalada com fins de adequá-la às sonoridades predominantes nas paradas de sucesso ou nas pistas de dança. Isso não tira o mérito da prática (BASTOS, 2008).

A desconstrução e a reedição de uma música durante o processo de remixagem conferem outros significados à obra, e o DJ passa então a ser observado como um artista cujas criações possuem traços da arte pós-moderna (DE SÁ, 2003), ao (re)contextualizar canções e levá-las às pistas de dança, programas de rádio ou às ruas, como no *hip hop*.

1.4.2 – A dança *Breaking*

Junto com esta cultura alternativa que florescia na década de 1970, no Bronx, em Nova York, um novo estilo de dança urbana²⁴ conquistava cada vez mais adeptos e se expandia para muito além do distrito, da metrópole norte-americana. O nome da nova dança fazia menção às batidas quebradas (“*breakbeats*”) em que os ritmos percussivos eram mais agressivos e difíceis de dirigir pelos DJs. Os dançarinos anteciparam e reagiram a essas quebras com seus passos e movimentos mais impressionantes.

Fabel Pabon relata que o termo “*break*” também teve mais de um uso nos anos 1970. Era frequentemente usado como resposta a um insulto ou repreensão; por exemplo, “Por que você está me quebrando?” (PABON, 2006, p. 32). Destaca ainda que no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, os dançarinos do Brooklyn desempenharam um papel importante na criação e desenvolvimento de outra forma de dança na cultura *hip hop* conhecido como “*rocking*” que antecedeu ao *breaking*, segundo Pabon:

²³ O *scratch* foi inventado pelo DJ *Grand Wizzard Theodore*. Recurso que consiste em movimentar o disco para frente e para trás, durante sua audição, criando um som de “arranhão” que, geralmente, acompanha uma trilha instrumental executada simultaneamente em outro toca-discos.

²⁴ Ciente da existência de várias danças urbanas praticadas no mundo. É dado um foco especial na dança *breaking*, por ser a dança urbana que surgiu com o *hip hop* e, conseqüentemente, se tornou um dos elementos desta manifestação cultural.

Eventualmente, essa dança ficou conhecida como *up rocking*. Inspirado por batidas parecidas ou iguais usadas por *b-boys* e *b-girls*, essa dança era mais conflituosa. Normalmente, dois oponentes se enfrentavam e se engajavam em uma “batalha”, consistindo em uma série de passos, empurrões e a imitação de armas traçadas uma contra a outra. Havia também a “*Apache Lines*”, onde uma equipe estava em uma linha de frente para uma equipe adversária e desafiava um ao outro simultaneamente. Essa estrutura era diferente da dança *breaking*, uma vez que os dançarinos *b-boys* / *b-girls* se revezavam dançando, enquanto o *up rocking* era feito com parceiros. O *up rocking* também era diferenciado, pois os DJs no Brooklyn, tocavam a música inteira e não cortavam os *breakbeats*. Isso permitiu que os *up rockers* reagissem à música em sua totalidade, respondendo às letras, às mudanças musicais e aos intervalos (PABON *apud* CHANG, 2006, p. 33).

Yoshinaga (2014) relata que os movimentos corporais da dança *breaking* se adaptaram às características desta nova trilha sonora à medida que a linearidade rítmica convencional começou a dar lugar a construções musicais baseadas na repetição de fraseados e arranjos instrumentais mais ousados, ou “quebrados”. Com movimentos acrobáticos e pantomímicos, saltos mortais, rodopios rente ao chão e inclusive de ponta-cabeça, a dança *breaking* incorpora várias influências como a salsa cubana, passos de “Charleston” chamado “charlie rock”, incluindo desde movimentos de antigos estilos de dança afro-americanos, a artes marciais como o kung-fu, e até mesmo da capoeira. O autor reforça ainda que parte dos passos é atribuída à influência direta do *soul* e do *funk*, bem exemplificada nas performances de James Brown, principalmente quando o mesmo dançava “*Get on the good foot*”, canção lançada em 1972 (YOSHINAGA, 2014, p. 169).

Neste sentido, fica evidente aqui a influência do hibridismo presente na cultura *hip hop* desdobrado e comprovado também na dança *breaking*. As contribuições de diversas técnicas de danças (oriundas de vários países), teatro, ginástica olímpica e artes marciais, compõem a base estrutural deste estilo, assim como sua “reinvenção” através das décadas com a assimilação de demais expressões culturais à sua estrutura, seja objetivando enriquecer a movimentação, dar suporte para a limpeza dos movimentos, maior condicionamento ou somente ampliar a consciência junto à possibilidade da transposição de seus limites. Esta natureza nascida sob a diversidade sempre determinou os rumos e estilos que esta nova prática adotou, permitindo maior plasticidade e adaptação às mudanças musicais, temporais e sociais.

Ao ocupar espaços sociais e discursivos contraditórios, o hibridismo constitui um processo infindável que antecedeu o colonialismo e deve continuar após seu final. O hibridismo é dinâmico, móvel, uma constelação instável de discursos, mais do que

uma síntese ou uma fórmula [...]. A celebração pura e simples do sincretismo e do hibridismo, se não for articulada com questões de hegemonias históricas, corre o risco de santificar o *fait accompli* (**fato consumado**) da violência colonial. Para os povos oprimidos, mesmo o sincretismo artístico não é um jogo, mas uma forma sublinhada de dor histórica, o que explica por que Jimi Hendrix tocava “*Star Spangled Banner*” de modo dissonante, ou mesmo por que até um artista politicamente conservador como Ray Charles canta “*America the Beautiful*” como um lamento (SHOHAT, E.; STAM, R. 2006, p. 80, grifo nosso).

Os estudos de Holman (2004), Camargo (2013) e Dias (2018), acerca da temática da dança *breaking*, inferem que as primeiras estruturas da dança foram feitas na vertical, uma forma que ficou conhecida como “top rock” ou “up rock”. Com o resultado da natureza altamente competitiva dessas danças, não demorou muito para que os melhores dançarinos estendessem seu repertório até o chão com “footwork” e “freezes”.

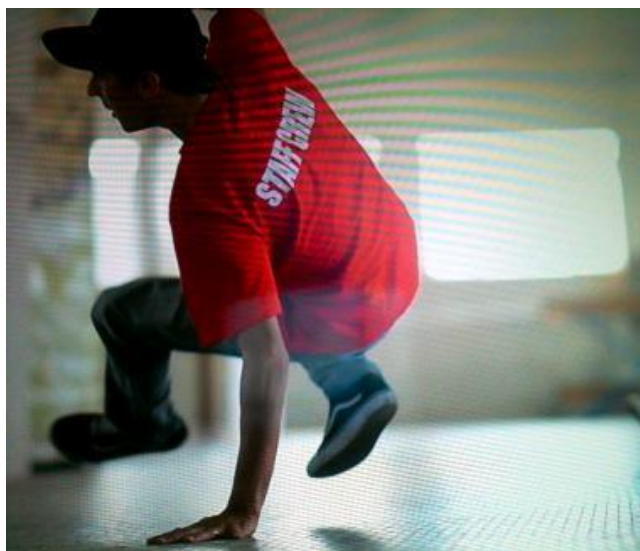


Figura 13: Execução de Footwork

Fonte: Acervo do autor

Os movimentos extravagantes das pernas feitos no chão, apoiados pelos braços, acabaram sendo definidos como “footwork” ou “floor rocking”. As pausas ao final destes movimentos atribuíram-se nomes como “freeze” (congelar) ou também “stance”, que significa postura ou atitude (CAMARGO, 2013, p. 55). Contribuindo com a compreensão destes passos, Chang (2006) corrobora:

Igualmente significativa era a forma como os dançarinos entravam e saíam de um freeze, demonstrando controle, poder, precisão e, às vezes, humor. Usava-se o freeze geralmente para terminar uma série de combinações ou para zombar e até humilhar o

oponente. Certos freezes também foram nomeados, sendo os dois mais populares o “chair freeze” e o “baby freeze”. O chair freeze tornou-se base para vários movimentos devido à amplitude de movimento potencial que um dançarino tinha nessa posição. A mão, o antebraço e o cotovelo do dançarino que sustentam o corpo, permitindo liberdade de movimento com as pernas e quadris. Do chair freeze veio o “floor track”, rotação para trás com o uso de braços, o “back spin”, giro de costas, que depois evoluiu para o “windmill” (moinho de vento) e outros movimentos. Esses movimentos empurraram a dança em uma nova direção no início dos anos 80, a era dos chamados “power moves” (movimentos de força) bastante difundido pela TV nesta época (CHANG, 2006, p. 36).

Nascido de forma espontânea e sem o propósito inicial de que se tornasse um novo gênero de dança, o *breaking* contou com colaborações de diversos dançarinos, muitos de origem latino-americana, principalmente porto-riquenha como Popmaster Fabel e Crazy Legs. Devido ao contexto social desta fatia da população, imigrantes e pobres, a falta de registros fidedignos sobre a história da dança gerou grande anonimato aos pioneiros desta manifestação artística que, passados tantos anos, dificilmente deverá ser revertido. Porém alguns dançarinos são hoje reconhecidos como personagens de extrema importância na criação, aperfeiçoamento e difusão dos movimentos do *breaking* (YOSHINAGA, 2014, p. 164).



Figura 15: Popmaster Fabel e Mário Castro Jr. São Paulo, 2013

Fonte: Acervo do autor

A característica que marcou este novo estilo de dança foi seu caráter pacificador, sobretudo naquele contexto em que brigas de gangues eram frequentes e geralmente terminavam com mortes nos guetos nova-iorquinos. Preocupado com estes conflitos, *Afrika Bambaataa* percebeu na sadia prática da dança um forte potencial sociabilizador e sugeriu que

as diferenças fossem resolvidas “no chão”, sem violência. Na disputa por ele sugerida, o dançarino que mais empolgasse o público com sua sequência de dança dentro de determinado período de tempo era considerado vencedor. Assim surgiu a batalha entre *bboys*, também conhecida como “racha”, que pode ser individual ou em grupos. Na época a dança de rua se mostrou um instrumento bastante eficaz no sentido de reduzir os preocupantes índices de violência entre jovens negros e de origem latino-americana. Muitos membros de gangues violentas acabaram se desligando da vida criminosa e passaram a fazer parte de “gangues” (grupos) de *breaking* (YOSHINAGA, 2014, p. 165).

1.4.3 – O Graffiti

O *hip hop* encontrou um cenário artístico no final dos anos 1970, antes mesmo de ter um nome, a cultura de rua jovem era vibrante, transformadora e radical. Podemos apontar o *graffiti* como uma forma de arte visual nativa do *hip hop*. Se não foi, certamente se tornou isso. O *graffiti* foi o primeiro elemento do *hip hop* a sair dos guetos e ganhar o centro, e visualmente inundou a cidade de Nova Iorque.

Devido às suas raízes na história antiga, ao ressurgimento da ascensão da cultura *hip hop* e à constante transformação, a arte do *graffiti* tem uma característica expressiva essencial. Sobre a origem desta forma de arte, e parafraseando Maurício Vilaça, destaca: “desde a pré-história o homem come, fala, dança e grafita”. Na antiguidade, sua tela era uma pedra, em tempos modernos pode ser uma parede simples, um edifício de concreto, um papel ou até um veículo. Pode ser bidimensional ou tridimensional; pode ser ilusionista e incluir várias técnicas. Pode ser composto por tinta spray, marcador, acrílico ou aço (GITAHY, 1999, p. 10).

O *graffiti* deriva do latim *graphōre*, que significa escrever, mas está diretamente relacionado ao *graffito* italiano para inscrição ou design; o substantivo literalmente significa “riscar”. O dicionário de Oxford (2019) define como “escrita ou desenhos rabiscados, arranhados ou pulverizados ilicitamente em uma parede ou outra superfície em um lugar público”. Outras definições espelham essa descrição, destacando que o *graffiti* inclui qualquer escrita ou desenho não autorizado em uma superfície pública.

Curiosamente, a palavra, *graffiti* e *graffiti art* geralmente compartilham a mesma definição. Isso representa um enigma quando se considera o movimento da arte do *graffiti* de

um estilo *underground*²⁵ para uma arte fina e seletiva. Alguns estudiosos expandiram a definição de *graffiti* para incluir o desejo de expressão pessoal: “O *graffiti* pode ser entendido como manifestações concretas de ideologias pessoais e comunitárias que são visualmente impressionantes, insistentes e provocativas” (PHILLIPS, 2006). Personaliza “o espaço despersonalizado, constrói paisagens de identidade, transforma o espaço público em espaço privado e atua como promotor da unidade étnica e da diversidade” (Ibid.). O grafiteiro de metrô e co-fundador do *The Drawing Board*, Cey Adams, também descreve o *graffiti* como “linguagem visual” (CHANG, 2006, p. 120).

Estudiosos e entusiastas da arte debatem a origem da arte do *graffiti*, assim como debatem as influências para sua criação. Esta prática recebeu atenção como um meio para que as gangues marcassem seu território em áreas urbanas no período pré-*hip hop* (FRIEDMAN, 2008) e posteriormente como um aparelhamento visual do florescente movimento nos anos 1980. No entanto, os curadores provaram que a arte do *graffiti* se estendeu muito antes do século XX. Durante os tempos antigos, ela foi utilizada para vários propósitos que variavam de indicação de bordéis escondidos, proclamações de amor ou expressões de descontentamento político (Olmert, 1996).

No que se refere à invasão, delimitação e disputa de espaços por grafiteiros em Nova Iorque, Nascimento destaca:

Marcar o lugar de onde se veio (rua ou bairro), juntamente com o uso de um nome, tornou-se uma forma de afirmação e obtenção de reconhecimento. Um claro exemplo disso são as *tags* (assinaturas feitas com tinta ou sprays consideradas as antecessoras do *graffiti*) que proliferaram por toda cidade de Nova Iorque entre os anos 70 e 80, e que, como “TAKI 183”, “Stay High 149” ou “Mare 139”, eram compostas pelos apelidos escolhidos pelos *graffiti writers* (como eram chamados os grafiteiros), seguidos por um número que dizia o endereço onde moravam. No caso de “TAKI 183”, a *tag* que traz consigo o mito de ter inaugurado a febre do *graffiti* em NY, por exemplo, “TAKI” se refere ao diminutivo em grego para o verdadeiro nome do *graffiti writer* “Demetrius”, enquanto “183” se referia ao número da rua onde ele residia, a 183rd Street (NASCIMENTO, 2012, p. 19).

Além de “Taki 183”, são considerados “lendas” e pioneiros da arte do *graffiti* em Nova Iorque nomes como “Lee 163rd”, “Super Kool 223”, “Lava 123”, “Fase 2”, assim como duas pioneiras do sexo feminino “Barbara 62” e “Eva 62”, que ficaram reconhecidas por sua escrita prolífica, abrindo o caminho para futuras gerações de grafiteiras. Em comum, estes/as

²⁵ *Underground* (subterrâneo) em português é usado para chamar uma cultura que foge dos padrões normais e conhecidos pela sociedade. *Underground* é um ambiente com uma cultura diferente, que não segue modismos e geralmente não está na mídia.

atores/as sociais trazem consigo, além do ganho de identidade, já que ninguém os viam, uma necessidade de “falar” às multidões por meio da arte, de uma só vez, já que ninguém os ouvia, protestando contra as precárias condições de vida das periferias e dos subúrbios. Neste sentido, Balbino e Motta contribuem:

Alguns jovens remanescentes das extintas gangues, que marcaram o bairro do Bronx em Nova Iorque nos anos 1960, sentiram a necessidade de comunicar-se com a sociedade. Não conseguindo por meio da música ou da dança, buscaram outra forma, muito marcante. Trocaram a pichação por algo mais expressivo e protestaram o pensamento revolucionário nos metrô e trens, com bizarros bonequinhos desenhados acompanhados por frases e nomes. A partir deste momento, outras cidades norte-americanas começaram a praticar o *graffiti* (BALBINO e MOTTA, 2006, p. 80).

Ao tratar expressões das identidades na modernidade, ou modernidade tardia, como prefere Hall (2006), o mesmo destaca que as identidades modernas estão entrando em colapso [...]. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (p. 06). Baudrillard atribui estas mudanças ao modelo norte-americano de cultura de massa. A massificação – da escola, do consumo, das mídias etc. – teria sido a resposta às demandas dos movimentos daqueles grupos inicialmente “excomungados” da sociedade dita industrial: classes trabalhadoras e mulheres (GROPPO, 2017, p. 107).

O sujeito urbano, pobre e periférico, excluído desta cultura hegemônica, assim como crítico a ela, encontra na arte do *graffiti* seu espaço, que nessa lógica capitalista/mercadológica lhe é negado de berço. O *graffiti*, embora seja uma escritura, ganha características de uma mensagem oral à medida que é uma composição visual de textura, cor, ritmo e movimento. Sua percepção não se dá solitariamente, mas sim pública, coletiva e democrática. A matriz é escrita, mas diferentemente de um livro, muitas pessoas podem lê-los simultaneamente. É uma escrita que fala alto, um grito (NASCIMENTO, 2012. p. 21).

Luís Lazzarin (2007) colabora destacando que o *graffiti* caracteriza-se por uma estética urbana que vai além da demarcação de territórios, simbolizando em seus traçados as contestações políticas e ideológicas em geral dos grupos deixados à margem da sociedade (LAZZARIN, 2007, p. 43). Outrora considerada uma forma de arte primitiva alinhada com o movimento de *hip hop*, a arte do *graffiti* evoluiu de um estilo de rua resignado para as paredes

de prédios e metrô, até nas belas artes que enfeitam as paredes das galerias ao redor do mundo. É mais do que as palavras em flecha pintadas com spray de adolescentes; seus artistas agora empregam vários estilos e mídias. A arte do *graffiti* incorpora o realismo ilusionista, a *pop art*, o modernismo e os estatutos tridimensionais. O artista inglês Banksy (2007) observou a complexidade desta forma de arte, citando que “O *graffiti* é uma das poucas ferramentas que você tem, se você não tem quase nada”.

1.4.4 – O MC e o Rap

Inicialmente a ideia era simplesmente rimar sobre as trilhas instrumentais criadas pelos DJs animando e interagindo com a multidão de forma descontraída, função que até então era feita pelo DJ, mas que com novas técnicas apreendidas nos toca-discos, ficava difícil executar tudo ao mesmo tempo. Surge então a figura do MC, sigla que significa “Mestre de Cerimônia” (*master of ceremonies*). Isso começou a acontecer quando o público passou a ir às festas não só para ouvir as músicas que o DJ tocava, mas também para assistir ao desempenho do MC e as suas rimas afiadas (LEAL, 2007). Foi a junção do DJ e do MC que originou a interface mais conhecida do *hip hop*: a música *rap*, que significa “ritmo e poesia” (YOSHINAGA, 2014, p. 129).

Podemos também definir este elemento como uma hibridez sonora que vai além da fusão norte-americana da *soul music* ou da *funk music*, pois sofreu outras influências, segundo Gilroy:

Nutrida pelas relações sociais do South Bronx, onde a cultura jamaicana do *sound system* foi transplantada nos anos de 1970 e criou raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada, acionou um processo que iria transformar a auto percepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular (GILROY, 2001, p. 89).

Aliás, é a interface que definitivamente problematizou e alterou os rumos do *hip hop* no mundo, pois ao produzir músicas, e das músicas produzir um produto, os discos, inaugurou a era mercadológica do *hip hop*. Isso teve efeitos positivos e negativos: o positivo seria a difusão das músicas para todo o mundo por meio da indústria do entretenimento norte-americana e conseqüentemente o contato do mundo com o *hip hop*. O negativo seria a perda do caráter inicial, a verdadeira identidade e essência da cultura *hip hop*, uma vez que a partir deste contato com o mundo *bussiness*, músicas começam a ser produzidas para atender o

mercado fonográfico e passam a ganhar outro sentido, deturpando a imagem do movimento original.

Yoshinaga (2014) destaca que entre os primeiros MCs que se destacaram na cena do Bronx figuram os nomes de “Cowboy” e “Melle Mel”, que empunharam os microfones a pedido do DJ Grandmaster Flash e em pouco tempo se tornaram sensação dos eventos e das festas. Com extrema habilidade para fazer rimas instantâneas, Melle Mel se tornou um dos primeiros expoentes da técnica que ficou conhecida como *freestyle* (estilo livre), com rimas feitas na hora, arte que deu origem às batalhas de rimas conhecidas no mundo todo.

Logo novos MCs surgiram e, mais do que simplesmente fazer rimas de improviso, passariam também a elaborar letras que eram decoradas e ensaiadas antes de ganhar os palcos, mas o primeiro disco de *rap* da história ainda levaria alguns anos para ser gravado. Deixando de ser um coadjuvante, os MCs começam a assumir um protagonismo e inserir em suas letras o seu cotidiano, a realidade a sua volta, de seu bairro e de seus pares, rimando sobre as lutas do seu povo, pregando consciência e revolução. Neste sentido, Robson Pereira aponta:

Através do resgate histórico da música negra americana poderemos ter um melhor entendimento de onde vieram as bases musicais da música tocada pelos Djs e como formou a ideologia dos músicos de *Rap*, em que seus poetas, homens que escrevem sobre a realidade socioeconômica e cultural do povo pobre e negro das periferias de todo o mundo. Reivindicam, acusam e expressam ideias que buscam resgatar as tradições africanas, a recuperação da autoestima da população sofrida, a luta pelos direitos enquanto cidadão de uma sociedade democrática (PEREIRA, 2003, p. 35).

Segundo Yoshinaga (2014), a primeira gravação de *rap* foi “King Tim III (Personality jock)”, lançada em outubro de 1979 pela banda Fatback. Porém, provavelmente pelo fato de incluir a expressão “*hip hop*” logo em seus primeiros versos, coube a canção “*Rapper’s Delight*”, lançada uma semana depois pela banda “*Sugarhill Gang*”, a fama mundial de primeiro *rap* da história (YOSHINAGA, 2014, p. 134).

“*i said a hip hop the hippie the hippie
to the hip hip hop, a you dont stop
the rock it to the bang bang boogie say up jumped the boogie
to the rhythm of the boogie, the beat*”
(Sugarhill Gang, 1979)

O single de cunho originalmente comercial, foi idealizado pela empresária Sylvia Robinson, então proprietária da gravadora “*Sugar Hill Records*”, que contratara três MCs para

interpretá-la sendo eles: Michael “Wonder Mike” Wright, Guy “Master Gee” e “Big Bang Hank” (YOSHINAGA, 2014, p. 175).

Ainda segundo o autor, por se tratar de uma canção de cunho comercial, os MCs não fazem parte do movimento original do *hip hop* e acusação de plágio de uma das rimas que havia sido “roubada” de Grandmaster Cas, Rapper’s Deelight foi amplamente contestada pelas pessoas pertencentes à cena, sofrendo acusações de que era um grupo pré-fabricado e visava somente negócio (*bussiness*). O que não deixaria de ser verdade, na prática, foi o ocorrido: a canção foi executada em todas as rádios; enorme repercussão e sucesso nos Estados Unidos, posteriormente para o mundo; o disco vendeu aproximadamente dois milhões de cópias.

Com a expansão deste novo gênero musical e a apropriação do termo “*hip hop*” pela indústria fonográfica, as pessoas começam a confundir o que é “*rap*”, do que é “*hip hop*”, perde-se aí a interação com os outros elementos da cultura, com as festas, seus valores, sua essência original. Chang (2005, p. 134) nomeia este momento como “tensão entre cultura e comércio” e Charlie Ahearn, diretor do filme *Wild Style* relata sobre a passividade dos frequentadores das festas e adeptos do *hip hop*:

“Ninguém mais dançava, ponto! O *rap* se tornou o foco central. *Emcees* estavam no palco e as pessoas ficavam olhando para eles (...). Isso era em 1980. Em outras palavras, o *hip hop* morreu por volta de 1980. Isso é verdade” (CHANG, 2005, p. 132).

Chang (2006) aborda a confusão que a maioria das pessoas fazem entre o *rap* e o *hip hop*, explicando que desde que a arte da “party rocking” (festa de *rocking*) foi transferida para um pedaço de cloreto de polivinil preto de 12 polegadas, para uma música *pop* de três minutos na forma de “Rappers Delight” em 1979, em outras palavras, um produto portátil que poderia alavancar mais centenas commodities valiosas, o domínio *pop* do *rap* eclipsou a verdadeira importância do *hip hop*. Em particular, escondeu a maneira como o *hip hop* se tornou um dos movimentos artísticos mais abrangentes e transformadores das últimas duas décadas (CHANG, 2006, p. 06).

Diante deste contexto, vamos de encontro ao pensamento de Weber (1993), que reforça que a vida social moderna criou muitas esferas de ação social – e o *rap* é uma delas – cada qual com regras, valores e funcionamentos próprios, quebrando a unidade dos sistemas de valor e impedindo a centralidade de qualquer um deles. Neste sentido, a música é facilmente transmitida pelas ondas do rádio, pode ser ouvida nos mais diversos lugares, em

casa, nas ruas, no carro, em momentos de diversão ou de descanso, basta ouvir, entretanto, o *rap* adquiriu uma vantagem especial em relação às demais linguagens da cultura *hip hop*.

1.4.5 – O Conhecimento

É importante que se compreenda, antes de tudo, que, por mais que o *hip hop* tenha sido construído a partir da união dos elementos primários “DJ, o MC, o *Graffiti* e o *Breaking*”, o *Conhecimento* se tornou seu principal mediador para orientar seus adeptos através de regras ou códigos de conduta que definissem direitos, mas também deveres a serem cumpridos entre estes, a fim de que o gueto pudesse emergir das cinzas e garantir um estilo de vida sustentável tanto intelectual quanto socialmente para jovens negros, latinos, asiáticos e brancos de uma região ainda decadente, marcada pela violência de algumas gangues de rua remanescentes.

Bambaataa (2007) afirma:

Nós podemos amar a cultura *hip hop*, mas se não tivermos conhecimento de como podemos modificar nossa situação, nossa comunidade, nosso espaço e aprendermos a respeitar nossos ancestrais, seremos sempre escravos. “Ame a você mesmo, ame seus ancestrais, ame seu povo e tente fazer algo por você e por eles, mas, principalmente, respeite a Mãe Terra!” (ZULU NATION, 2020).

Geralmente indicado como o quinto elemento, o *conhecimento* é na realidade o elemento zero, responsável por produzir, gerir e divulgar todo conteúdo intelectual da cultura *hip hop*, quer seja através de livros, transmissão oral, visual, corporal ou outro meio possível. É ainda responsável pela maturação dos praticantes dos diferentes elementos aumentando com isso o compromisso social destes. Este conteúdo intelectual abrange todos os conceitos da cultura *hip hop*, os fundamentos e seus princípios, a análise crítica, a definição e compreensão de cada elemento, e ainda, instiga a busca de conhecimento externo ao *hip hop*, para que agregue em suas vidas.

Com estas características de produção, gestão e divulgação de todo conteúdo intelectual da cultura *hip hop*, o elemento “conhecimento” se assemelha com as características da divulgação científica cultural, entre elas: “possibilitar a compreensão dos fenômenos da ciência e da cultura, democratizar o conhecimento científico, tecnológico e cultural e contribuir para uma reflexão crítica sobre a produção do conhecimento científico-cultural”

(LABJOR, 2020). Nesta perspectiva, Paulo Freire (1996) reforça em suas reflexões acerca da sociogênese do conhecimento, “saberes criam conhecimento” (FREIRE, 1996, p. 58).

Louay Chakroun (2018), destaca:

O conhecimento no *hip hop* é a “cola” que mantém seus elementos artísticos no contexto: sem conhecimento, uma pessoa pode fazer *rap*, nunca será um mestre de cerimônias. Uma pessoa que manuseia discos em uma plataforma giratória, nunca será considerada um Dj, se não tiver conhecimento. Girar de cabeça no chão sem possuir conhecimento, apenas o deixa tonto. Escrever nas paredes sem conhecimento é apenas vandalismo (CHAKRON, 2018 in <https://www.thebreakcreate.com/knowledge-hip-hop-cultures-fifth-element/>).

É o elemento que explica a diferença entre a sociedade convencional e a comunidade *hip hop*. Ajuda as pessoas vinculadas ao *hip hop* a aprender e a abraçar suas diferenças, da linguagem às habilidades físicas. Ensina à comunidade do *hip hop* como se expressar adequadamente para que o mundo inteiro possa experimentar. Em suma, isso é o conhecimento dentro da perspectiva do *hip hop*. É o elemento que ensina a comunidade sobre sua identidade e como expressá-la. Todo o conceito de conhecimento data muito antes do *hip hop*; está dentro de suas raízes e esclarece por que o *hip hop* é uma ferramenta tão poderosa.

1.5 – A Universal Zulu Nation

A *Zulu Nation* teve seu início como sendo uma associação chamada *Bronx River Association*. Em seu início, no final do ano 1973, a associação ainda não tinha como objetivo a difusão do *hip hop* (que ainda estava embrionário ou recém-nascido), mas sim tentar fornecer melhorias à própria comunidade daquela região de Nova Iorque (ZULU NATION, 2020). Esta iniciativa veio como reflexo dos estudos de *Bambaataa* e da temporada que ele passou na África após ter ganhado um concurso de redação promovido por uma organização internacional ligada à ONU com influência das ações que as outras gangues (como a Renegades do Harlem) estavam fazendo para melhorar seus bairros. Com o passar do tempo, membros da Black Spades (ganga a que *Afrika Bambaataa* pertencia) foram se associando e fazendo parte. Mais adiante membros de outras gangues também foram aderindo à associação e às suas ideias de construção positiva para a periferia (FELIX, 2005; DIAS, 2018; MIRANDA, 2016).

Nessa ideia de construção de ações positivas para o bairro, inspirados nas festas de Kool Herc, a “*Bronx River Association*” também promovia festas e vários de seus

associados, além de membros e ex-membros de gangues, também eram *bboys*, grafiteiros, MCs e DJs. Mais adiante, a “Bronx River Association” deu lugar à “Zulu Nation”, com centenas de membros, muitos deles membros e ex-membros de gangues. A Zulu Nation mantinha os mesmos ideais de oferecer coisas positivas para sua área de atuação e entre essas coisas positivas, as festas (MIRANDA, 2016, p. 46).

Como membros de várias gangues diferentes faziam parte da Zulu Nation, houve uma grande pacificação e uma maior facilidade para ocorrência e aumento das festas. Na segunda metade da década de 1970 a Zulu Nation já era uma organização bem grande com pessoas de fora e de dentro das gangues. E, principalmente, com muita gente envolvida com *breaking*, *MC*, *graffiti* e *DJ*. Por conta disso, no fim da década de 1970, uma das maiores honras para um dançarino era fazer parte da “Zulu Kingz”, que era o primeiro capítulo da Zulu Nation e composta pelos melhores dançarinos de *breaking* da época (ZULUNATION, 2020).

A organização adotou como ideologia a ideia de ter como princípios Paz, Amor, União e Diversão. Com o passar dos anos, a organização foi crescendo e hoje possui mais de 70 mil membros por todo o planeta, sendo uma associação, ou uma “nação” (ZULUNATION, 2020).



Figura 17: Atual logo da Universal Zulu Nation.

Fonte: www.zulunation.com

Segundo Afrika Bambaataa (1973):

A *Universal Zulu Nation* significa: conhecimento, sabedoria, compreensão, liberdade, justiça, igualdade, paz, unidade, amor, respeito, trabalho, diversão, superando o negativo para o positivo, economia, matemática, ciência, vida, verdade, fé e a unidade de Deus (BAMBAATAA, 1973 *apud* ZULUNATION, 2020).

A Universal Zulu Nation possui quinze mandamentos que são (re)transmitidos aos seus filiados pelo planeta, como consta nos anexos desta dissertação. João Felix (2005), destaca que a Zulu Nation chegou no Brasil em 1994 e tem como ministro chefe a figura de King Nino Brown²⁶ (FELIX, 2005, p. 101). Possui pelo menos dois ou três membros associados em cada estado e é dividida em subgrupos nomeados “capítulos”. Particularmente, conheço as ações da Zulu Nation em São Paulo desde 1999, em que o presente autor deste estudo é filiado há mais de dez anos, prezamos pelo respeito e pela história da organização, pela importância da organização na manutenção da cultura *hip hop* em seu formato *pré-hip hop*.

Em 2001, a Universal Zulu Nation junto com várias organizações, tais como: O Templo do Hip Hop, Ribbons Internacional, Unesco e também trezentos ativistas do *hip hop* escreveram a “Declaração de Paz do Hip Hop²⁷”, entregue à Organização das Nações Unidas (ONU). O documento reconhece o *hip hop* como uma cultura internacional de paz e prosperidade. É também um conjunto de princípios que orientam todos os adeptos sob uma forma de sustentar o carácter pacífico da cultura *hip hop*, formar e buscar a paz mundial. Além disso, esta declaração destina-se a mostrar o *hip hop* como um fenômeno positivo que não tem nada em comum com a imagem negativa estereotipada apresentada atualmente pelas mídias como algo que corrompe os jovens e porventura incentiva-os a irem contra a lei e a sociedade.

Como o próprio nome aponta, a Universal Zulu Nation expressa uma concepção de mundo, de raça, de classe, calcada em preceitos universalizantes e místicos. Constrói uma

²⁶ No livro: “Hip Hop – A Periferia Grita” (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001), informa-se mais sobre esta personalidade: Dono de um acervo de 665 materiais sobre o *hip hop* em sua própria casa, King Nino Brown, Joaquim de Oliveira Ferreira, 55 anos, ex-metalúrgico, virou personagem citado por artistas como Thaíde, na música “Sr. Tempo Bom”, em 1994, enviou uma carta para a sede da Zulu Nation (Bronx, em Nova York) explicando como o *hip hop* se desenvolvia no Brasil. A carta chegou às mãos do fundador da organização, o DJ e produtor Afrika Bambaataa. Após receber informativos e responder questionários, Brown foi nomeado como principal representante da Zulu Nation Brasil. Por isso, o “King” no início do nome.

²⁷ <http://universidadehiphop.org/declaracao-de-paz-da-cultura-hip-hop/>

estrutura conceitual para o *hip hop* que o coloca como um instrumento e principal mediação para a transmissão de conhecimento, denominado “*infinity lessons*”²⁸ (lições infinitas).

1.6 – Ruptura artística e estética contemporânea

Infelizmente, o *hip hop*, bom ou ruim, é quase sempre renegado a uma área cinzenta marginalizada, uma caixa preta, onde é negado o *status* de arte; é visto como pensamento político radical, uma manifestação ruim da cultura *pop* ou, com alguma sorte, um novo entretenimento. Mas se o *hip hop* é visto como arte, então qual é a sua estética? Procuramos aqui compreender isso.

Thomas Kuhn (1962) em seu influente livro, *A estrutura das revoluções científicas*, retrata o desenvolvimento da ciência como uma sucessão de períodos denominados por tradição e pontuados por rupturas não cumulativas (KUHN, 2012, p. 63). Pegamos emprestada esta ideia de ruptura e desenvolvimento sugerido por Kuhn, com o intuito de apresentar a inserção do *hip hop* como sendo, segundo pesquisadores, uma das maiores rupturas de paradigmas no mundo artístico e estético contemporâneo.

O ideal de “Planet Rock” de Afrika Bambaataa rompe com as tradições mundiais modernas, cujos artistas trabalhavam movidos pelo encantamento e êxtase proporcionado pela natureza ou buscavam construir uma visão de mundo ideal. O *hip hop*, escapando das fronteiras institucionalizadas, surge no fim dos anos sessenta como tendência, experimentando a multiplicidade de estilos, a mistura de técnicas, o caráter heterogêneo e multidisciplinar da arte. Essa ruptura com os suportes contribui com o questionamento acerca do estatuto existencial da obra de arte discutido na época, segundo Celso Favaretto:

Esta visada beneficiou-se da situação nacional e internacional da arte de vanguarda na passagem dos anos 50/60: de redistribuição geral da estética, da pulverização dos códigos de produção e recepção, provocadas pela *pop-art*. A nova inscrição da produção artística corresponde um novo espaço estético, onde tudo pode surgir, tudo pode relacionar-se com tudo em jogo permanente. (...) A busca da arte pura, que se auto define, desloca-se para o puro experimental (FAVARETTO, 1991, p. 62).

Quase que em paralelo e em exemplo a isto, nos anos 1950 e 1960 surge o *Rock and Roll*, derivado do *Blues*, capitaneado pelos artistas negros como Chuck Berry, Little Richard, Ray Charles. Que também revelou artistas brancos como Elvis Presley, Jerry Lee

²⁸ <http://www.zulunation.com/infinity-lessons/>

Lewis, Buddy Holly entre outros, considerados o “rosto” do *rock* (SILVA, 2016, p. 67), pois eram aceitos com mais facilidade pela mídia, contaminando gerações com formas de comportamento quebrando regimentos sociais através da rebeldia.

Frank Ejara (2015) destaca que a junção do *Rhythm and Blues*, a música que era considerada profana pelo *Gospel*, que era a música negra protestante, deu origem ao *Soul*, considerado filho de dois mundos avessos, com o cantor *James Brown* no papel de principal difusor do ritmo. O cantor James Brown e seu “*Funk*” permaneceu nas paradas e, em 1967, popularizou-se pela maneira peculiar de cantar e dançar, atitude que fez escola influenciando toda uma geração, segundo o autor:

Ser *Funk* era: uma roupa; o modo de andar; um bairro da cidade ou o modo de cantar e dançar, o que agradava inclusive os adeptos do *Soul* ao empregar um ritmo mais marcado com arranjos mais agressivos e radicalizando as propostas iniciais. O *Funk* deixa sua alma que estava no *Soul* para descrever temas do cotidiano, mais atuais, metáforas que se inspiravam no bom humor. Era também disseminado entre a população, no princípio, através da invenção e execução de passos soltos, chamados de *Social Dances*, por dar a possibilidade de dançar a qualquer pessoa e seguindo as características disseminadas pelo *Jazz Dance*, décadas antes (EJARA *apud* TORRES, 2015, p. 35).

Se estamos falando de estética, a dança *breaking* incorpora na sua as tradições de dança da África Ocidental, Brasil, Porto Rico, Cuba e República Dominicana, assim como coreografias de artes marciais, graças à popularidade dos filmes de kung-fu, que dominavam casas de cinema em bairros pobres no Bronx dos anos setenta. Traz também papelão e linóleo, pois nesta época houve uma fabricação e proliferação de embalagens de papelão que nunca haviam sido vistas antes. Foi também uma época em que os moradores dos apartamentos de Nova York estavam substituindo os pisos de linóleo dos anos 1950 e 1960 pelo carpete, uma nova tendência de decoração popular (CHANG, 2006, p. 148).

Nos bairros pobres, eram deixados aos montes como lixo nas ruas. Hoch (2006) relata que o “backspin”, o “moinho de vento”, o “glide” e o “headspin” não teriam sido inventados se não fosse pelos jovens se (re)apropriando desses dois itens mundanos. “Eles não conceberam em um estúdio de dança no Lincoln Center. Eles desafiaram o chão, girando sobre ele, nas costas, na cabeça, no lixo” (HOCH, 2006, p. 48). Registra-se como estética da dança *breaking* a rumba, capoeira, salsa, *funk*, *soul*, luta de gangues, kung-fu estilizado, asfalto, concreto, papelão e linóleo.



Figura 18: Garoto dançando *breaking* no papelão. Nova York, anos 1980.

Fonte: COOPER, Martha. **Hip hop files**. From Here to Fame, 2004.

Mariana Andrauss (2012), reforça esta ideia de transcodificar para a cena da dança elementos observados em um determinado campo de pesquisa ou nos gestos do cotidiano, ao apontar a revolução iniciada por coreógrafos dos séculos XIX e XX, tido por ela progenitores da dança moderna. O passo dado por seus seguidores levou àquilo que reconhecemos como dança pós-moderna e a uma ideia de técnica como meio e não como um fim em si mesma, com o emprego de práticas somáticas como forma de preparação técnica para a dança, ou mesmo o uso de artes corporais “não-dança” para esta finalidade (ANDRAUSS, 2012, p. 23).

Enquanto essa estética se consagrava nos meios artísticos do *mainstream*, este formalismo elegante estava se definindo nas décadas de 1950 e 1960, outra rebelião estava a caminho. Os levantes políticos e sociais ocorridos em vários países nos anos 1960 encontraram paralelo numa turbulência artística sem precedentes na história.

Na música *rap* a estética está claramente enraizada na rumba afro-cubana, na salsa porto-riquenha, no *blues* e no *tost* jamaicano. Podemos percebê-la em rituais e no *griot*, o antigo contador de histórias. Segundo Joseli Fernandes (2017), na Grécia Antiga, os *griots*, valendo-se das fórmulas, da arte das perífrases, das histórias narradas segundo técnicas de dicção e ritmos próprios da língua, faziam-se escutar em sua palavra contando fatos e situações sociais por intermédio de lendas que divertiam o público, mas que mantinham em segredo certos sentidos. Por meio dos *griots*, de sua oralidade e de sua memória, a história e a sabedoria de um povo foram mantidas vivas através das gerações (FERNANDES, 2017, p. 622). Neste sentido, Djibril Niane (1982) destaca:

A maestria da arte de falar dos *griots* consistiu em perpetuar na memória dos homens os segredos seculares, além de preservar nomes de reis e histórias de reinos, a relação com o sistema religioso e as divindades, fatos e fenômenos da vida, perante as novas gerações, enfim, todo um saber que representa um verdadeiro legado da história ancestral dos povos negros africanos, que não foi contada em livros e tampouco arquivada por qualquer sistema de escrita, mas que foi preservada como tesouro por intermédio da transmissão oral (NIANE, 1982, p. 07).

De acordo com José Wisnik (2009), “a música europeia se juntou com a africana no território das Américas”, o que ocasionou o surgimento de múltiplas linguagens musicais, cujo fenômeno contribuiu para a prática de “experiências de tempo musical de uma grande complexidade e sutileza” (WISNIK, 2009, p. 34). Assim como Christian Béthune (2003), os recursos tecnológicos como o *sample* e o *scratch* empregados nas bases de *rap* fazem ressoar a tradição dos tambores afro-americanos ancestrais. O *rap* se aproxima do seu público por meio do ritmo indissociável à sua estética e do passado africano presente na sua estrutura musical (BETHUNE, 2003, p. 85).



Figura 21: MC KRS One

Fonte:

<https://www.zimbio.com/photos/KRS+ONE/KRS+One+Performing+Vancouver/RAZYnLKfpy5>

Nos Estados Unidos, enquanto as epidemias de crack, de armas e a de prisioneiros varreram as comunidades urbanas como uma guerra – cinquenta mil pessoas foram assassinadas com armas entre 1985 e 1994, e a população carcerária cresceu exponencialmente, com quarenta novas prisões construídas no Estado de Nova York sozinho – o conteúdo da letra mudou (HOCH, 2006, p. 409). A estética musical do *rap* se configura a partir do seu discurso, de modo que a construção dos arranjos das bases musicais complementa a temática abordada. Essa junção entre a música e o discurso atribui ao *rap* o potencial de fazer ressoar a tensão social que é explicitada pelas temáticas abordadas nas letras (FERNANDES, et.al., 2016, p. 193).

Na década de 1990, as corporações perceberam que as histórias gritantes de miséria, abuso e dor advindas da juventude pobre, combinadas com batidas que você poderia dançar, era a receita para o lucro e encorajavam os *rappers* a “*glamourizar*” e romantizar a miséria urbana, mesmo se não fosse a sua experiência. As guerras culturais dos anos 1990 demonizaram o *rap* – tornando-o ainda mais popular – e trouxe tanto o ressurgimento da esfera de festas que gerou bilhões, quanto o ressurgimento de artistas de *rap* politicamente conscientes e articulados, mas que vendiam menos discos.

Acompanhando a música *rap*, temos o DJ, que traz em sua estética: sistema de som jamaicano, discos, *funk* e *soul*, tecnologia musical eletrônica dos anos 1970 e 1980, conexão com dançarinos e codificação de sons gravados por amostragem. Imigrantes jamaicanos trouxeram essa técnica para Nova York, junto com a tradição de grandes oradores ao ar livre, que permitiam aos DJs tocarem para mais pessoas com aparelhos de som nas ruas. Acrescente a isso o advento de novos *mixers* e máquinas de batidas artificiais analógicas, onde você pode criar suas próprias batidas como um músico e ainda tocar no disco.



Figura 22: DJ discotecando nos anos 1980.

Fonte: COOPER, Martha. **Hip hop files**. From Here to Fame, 2004.

Os *breakbeats* tornam-se as amostras que também contribuem para a estética, e os DJs acabam se tornando compositores por si mesmos. É uma forma de arte codificada em si mesma, dependente não apenas da gravação, mas também da habilidade de fazer *scratches*, *loops*, batidas e mixagens ao vivo.

Nas artes visuais, o *graffiti* traz em sua estética: letras maiúsculas reforçadas, recuperação do espaço público, propriedade codificada, trem-como-tela, materiais de arte (e cores) dos anos 1970 e 1980, além da criminalização da forma de arte (GITHAY, 1999). De linguagem altamente evoluída e emergindo de grupos de jovens que lutavam para fixar sua fama em certos bairros e linhas de trem de Nova York. As paredes da cidade e as fachadas físicas dos trens definem o estilo da pintura, assim como as limitações e propriedades da lata de spray e do marcador de ponta larga.



Figura 24: Garoto grafitando vagão do metrô. Nova York, anos 1980.

Fonte: COOPER, Martha. **Hip hop files**. From Here to Fame, 2004.

Segundo Danny Hoch (2006), muitos jovens pobres nas escolas secundárias de Nova Iorque nos anos 1970 foram encorajados a ter aulas como carpintaria e impressão, em que um estilo de escrita estrito foi usado, e pode-se até dizer “forçado”. As primeiras variações rebeldes deste estilo de caligrafia tornaram-se a base para a rotulação de “*graffiti hip hop generation*” (HOCH, 2006, p. 406). Adicione o advento e a proliferação da lata de tinta spray e a crescente diferença entre ricos e pobres, e temos uma cultura onde os jovens pobres colocam seus nomes codificados em transporte público, escolas e propriedades, como se dissessem: “isso é nosso também”. Neste sentido, Vicent Freidman (2008) reforça:

Esse elemento era a imagem do movimento. Na arte do *graffiti*, a flecha se tornou o símbolo do movimento. Uma flecha é uma ferramenta visual poderosa que é frequentemente combinada com letras para dar movimento e dinamismo. Eles expressam movimento e energia. Uma flecha guia os olhos do espectador em uma direção específica e pode projetar-se de qualquer lado de uma carta, entrelaçando e saindo, para trás e para frente e ao redor, em uma superfície bidimensional, criando profundidade e ritmo. Além disso, demonstrou o caos no centro da cidade, muitas vezes criando uma mensagem que só pode ser entendida quando se recua e examina a imagem como um todo (FREIDMAN, 2008, p. 17).

O lendário artista britânico Banksy (2007) escreveu “Algumas pessoas se tornam policiais porque querem tornar o mundo um lugar melhor. Algumas pessoas se tornam vândalos porque querem tornar o mundo um lugar mais bonito” (BANKSY, 2007, p. 23). A história moderna demonstra o quanto o *graffiti* capta a essência da arte; ela incorpora a verdade e o sentimento estéticos do artista, da comunidade e da sociedade. Além disso, transcende o tempo e demonstra a mente integral de muitos dos trabalhos dos artistas. A arte do *graffiti* é genuína sem ser séria demais, optando, em vez disso, por manter o elemento essencial da arte – a expressão.

Ao abordar a arte e estética contemporânea, vale lembrar dos modernistas, que ao fazer tudo convergir para o estético, foram além dos limites territoriais/institucionais da arte, provocando uma extraordinária estetização da subjetividade do homem contemporâneo. A subjetividade dos múltiplos e diversos movimentos sociais em evidência nos anos 1950 e 1960 (*hippie*, Direitos Civis, *black-power*, feministas, estudantes, operários) reivindicaria “a valorização do saber, do trabalho intelectual e da criatividade”, em oposição à organização disciplinar do modelo capitalista industrialista (HARDT e NEGRI, 2001, p. 294-295).

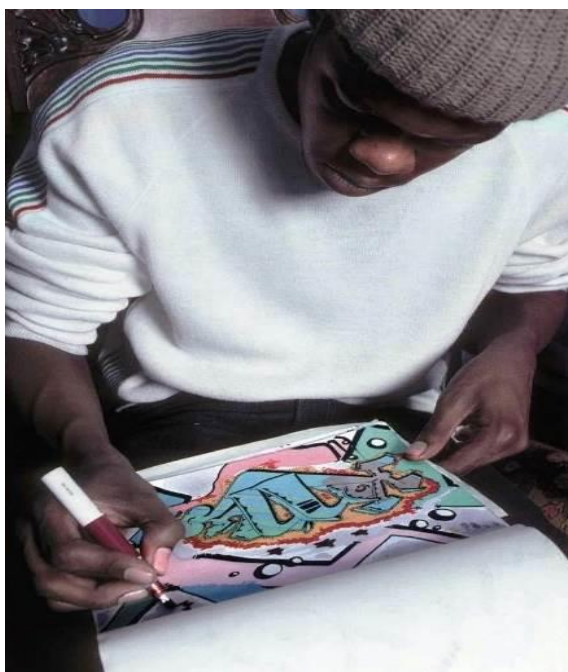


Figura 26: Jovem praticando *graffiti*. Bronx, anos 1980.

Fonte: COOPER, Martha. **Hip hop files**, 2004.

Para Achille Oliva, o modernismo se prende a uma necessidade temporal, portanto histórica, no sentido da existência de um ciclo que comporta o aparecimento, a evolução e o

fim de um ciclo linguístico até o aparecimento de outro (Oliva *apud* De Fusco, 1988). De acordo com seu pensamento, o pós-modernismo opositivo caracteriza-se pela tomada de consciência por parte do artista e do público de que o prazer é uma qualidade fundamental na realização e na apreciação da obra de arte, coisa abandonada pelo alto modernismo preso em sua “Torre de Babel” (Collingwood) em função do comprometimento com a história. Nesse sentido, Bonito aponta para a necessidade de se valorizar uma concepção horizontal, possibilitando o aparecimento e a utilização de uma multiplicidade de fontes, o *hip hop* bebe dela:

A transvanguarda não exalta o privilégio de uma genealogia aberta em leque sobre antepassados de diversas origens e proveniências históricas, existe também, a classe baixa das culturas menores, de um gosto proveniente da prática artesanal e das artes menores (OLIVA *apud* DE FUSCO, 1988, p. 370).

Podemos (re)pensar a arte contemporânea com base em Jacques Louis Binet (1984), como uma possibilidade de ampliação do imaginário criador que libertou o artista da teia de significados da razão moderna (BINET *apud* REIS, 1998, p. 03). Neste sentido, a arte e estética no *hip hop* resulta desta “metáfora” dos sentidos e contribui na composição de um panorama do sujeito contemporâneo e sua iminente fragmentação, provocada por fenômenos comunicativos urbanos amparados pela globalização. Esta metáfora está intimamente relacionada com as estéticas dos espaços urbanos em que elas surgiram, sendo pressuposto para a interpretação desta intrincada rede de práticas corporais que compõem o *hip hop*.

CAPÍTULO II: O HIP HOP TUPINQUIM: DIÁSPORA OU COLONIZAÇÃO

2.1 – Raízes e trilhas do ritmo urbano

Ao se falar em música e dança urbana no Brasil, precisamos destacar o ritmo que mais evidenciou o país para o mundo todo, o samba. Segundo José Tinhorão (1974), a marcha e o samba são gêneros musicais urbanos, reconhecidos autenticamente como cariocas, e surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval. Destaca ainda que até os primeiros anos do século passado, as músicas cantadas no carnaval tanto podiam ser dos velhos estribilhos de sabor africano ou cucumbis²⁹ e afoxés de escravos, como as polcas, modas sertanejas e até as valsas dos brancos (TINHORÃO, 1974, p. 119).

Contemporâneo do disco e do teatro de revista eminentemente musical, o samba nascia com o destino de passar às mãos dos compositores profissionais - que logo seriam Sinhô, Careca, Caninha, Donga, Pixinguinha, etc. Embora de origem popular, o samba começava logo corrompido pelo vício de execução dos integrantes de orquestras das gravadoras e teatro musicado, àquela época impregnados do ritmo do maxixe e começando a influenciar-se pelos novos gêneros americanos do *one-step*³⁰, do *ragtime*³¹, do *black botom*³², etc. (TINHORÃO, 1974, p. 124).

Neste contexto, notamos a intensa similaridade do surgimento de ritmos e canções populares e urbanas brasileiras comparada as dos Estados Unidos como visto no capítulo anterior. Ambas possuem raízes afro-diaspóricas, foram criadas em redutos populares e sofreram influência de outras culturas, inclusive de camadas sociais distintas. Tais semelhanças - consideradas históricas - se mostram inclusive em ritmos atuais como o “Funk Carioca”.

Segundo Karina de Sousa (2017), as populações da diáspora africana se organizaram de modo complexo e versátil no Brasil caracterizando-se pela sua multiplicidade, versatilidade e dinamicidade de atividades e objetivos, além de possuir um caráter coletivo das associações negras (Sociedades e Clubes) surgidas no pós-abolição, que indicam formas de sociabilidade e de ação coletiva distintas das irmandades religiosas e dos quilombos (DE

²⁹ Cucumbis eram grupos compostos por foliões socialmente reconhecidos como negros. Desde a segunda metade do século XIX já se nota a presença, nas ruas do Rio de Janeiro, de grupos de cucumbi durante os dias de carnaval.

³⁰ *One-Step* é considerada uma dança moderna norte americana do começo do século XX amplamente praticada por causa de sua simplicidade.

³¹ O *ragtime* (também *ragged-time*) é um gênero musical norte-americano que teve seu pico de popularidade entre os anos 1897 e 1918.

³² *Black-Botom* é uma dança que se tornou popular na década de 1920 no Estados Unidos, também conhecida como a “Era do Jazz”, era dançado sozinho ou por casais.

SOUSA, 2017, p. 07). Deste modo, a partir de atividades de cunho recreativo, político, social e educacional, os clubes sociais negros organizaram-se entre as dimensões política e cultural, para além da inserção econômica dos negros no país.

A autora destaca que as organizações negras também são vistas como territórios negros³³, de caráter fixo ou itinerante, caracterizados por irmandades religiosas, associações, agremiações, blocos carnavalescos, escolas de samba, grupos teatrais e coletivos dos movimentos negros (DE SOUSA, 2017, p. 08). Os estudos de Oliveira (2010) sobre o tema definem os clubes sociais negros a partir da caracterização das seguintes questões: público participante, motivação das organizações e, por fim, pelo caráter das mesmas.

Os clubes sociais negros são espaços associativos do grupo étnico afro-brasileiro, originários da necessidade de convívio social do grupo, voluntariamente constituído e com caráter beneficente, recreativo e cultural, desenvolvendo atividades num espaço físico próprio (Oliveira *apud* Escobar, 2010, p. 61).

Estas reflexões iniciais indicam a inserção de dois elementos neste contexto: a música e a dança. Seja nos eventos realizados pelos clubes já no início do século XX aos bailes realizados a partir da década de 1960, constata-se a recorrência da música e da dança. Muito da musicalidade, experiência, algumas representações temáticas e simbólicas, já estavam presentes nestes grupos. Os participantes destas manifestações – muitas vezes festivas – acabaram criando, experimentando e reproduzindo práticas outrora já conhecidas, dentro destes movimentos (SOARES, 2014).

Neste contexto e somado a um processo contínuo de mercantilização cultura negra estadunidense, e em específico dos ritmos de origem afro-brasileira, o samba e suas

³³ Podemos indicar os territórios negros a partir do desenho de dois modelos: como espaços físicos ocupados pela população negra e reconhecidos socialmente Clubes e Sociedades Benéficas Negras – seja na comunidade local, o bairro, como pela cidade e as regiões circunvizinhas – como um território de encontro e estabelecimento de relações entre negros/as. Enquanto em um primeiro exercício de reflexão a noção de territorialidade negra está circunscrita em um espaço físico determinado e reconhecido pelos demais membros do grupo como “território negro” materializada na sede dos clubes. Importa ainda destacar que os Clubes e Sociedades possuíam sedes próprias, na maioria das vezes construídas por seus sócios e mantida pelos mesmos. As sedes – geralmente grandes casarões localizados no espaço urbano –, reuniam todo tipo de atividades, desde bailes de debutantes, casamentos, aniversários, desfiles de mis, escolas de educação primária etc. Há uma segunda dimensão do termo, que se refere a territórios itinerantes. Nesses territórios a ocupação é contextual, na maioria das vezes também circunstancial, apenas para e durante a realização de bailes black. Tais territórios são transformados e compreendidos como territórios negros. Não seria, para tanto, a mobilidade dos espaços, mas dos sujeitos frequentadores que permitiria que o espaço seja itinerante. Nesse caso, trata-se, por exemplo, de um Baile Black que ocorra em um Clube Militar, ou seja, o espaço é reconhecido como um espaço de reconhecimento e socialização de militares, no entanto, naquele momento recebe uma nova significação, transformando-se, contextualmente e circunstancialmente, em um território negro (DE SOUZA, 2017, p. 09).

variações³⁴ se espalharam pelo país, fixando-se inicialmente nas grandes capitais, com destaque para a origem dos Bailes Black de São Paulo e do Rio de Janeiro, o primeiro com um estilo específico de música e dança, o samba-rock. O Samba-Rock³⁵, ritmo produzido pela influência do samba e de ritmos norte-americanos como o *jazz* e o *rock'n roll*, é o exemplo mais ilustrativo do processo descrito acima. Segundo o Dicionário da História Social do Samba, o samba-rock é uma denominação atribuída, a partir da cidade de São Paulo (SP), ao “estilo de dança que misturava passos oriundos do *rock*, do samba e de ritmos caribenhos, como a rumba e a salsa”, surgido na década de 1960 (p. 270, 2015).

No Rio de Janeiro, o *Soul* se tornou um fenômeno de massa particularmente entre uma juventude afro-brasileira dos subúrbios e bairros operários da Zona Norte. Nos anos 1970, milhares de jovens compareciam todos os finais de semana, aos bailes realizados em clubes recreativos para dançar ao som de discos de soul norte-americanos tocados por celebrados DJs. De fato, a *soul music* integrou uma importante parte da música brasileira da época e modificou a cena cultural carioca e do Brasil. Como parte das atividades de lazer dos finais de semana no subúrbio da cidade, os bailes *soul* geralmente eram realizados em clubes sociais recreativos e quadras de escolas de samba, cujo público principal eram grupos de trabalhadores e uma classe média negra emergente. O discurso Black Power, em particular, encontrou ali um solo fértil para se manifestar, estabelecendo uma nova agenda para o movimento negro carioca, inclusive com o surgimento do *Movimento Black Rio* (DE OLIVEIRA, 2015).

Em meados dos anos setenta ocorreu no Brasil o auge do movimento soul. Foi um fenômeno da juventude escolarizada pelo regime militar, dos jovens negros motivados pelos Direitos Civis conquistados nos Estados Unidos, o Movimento Black Power, as guerrilhas na África e o surgimento de novos países africanos de língua portuguesa. Nesse contexto, Rafaela Naked (2012) destaca:

³⁴ De acordo com o Dicionário da História Social do Samba podemos elencar as seguintes variações de samba: samba batucado; samba de breque; samba de caboclo; samba de chave; samba de embolada; samba enredo; samba de gafieira; samba de matuto; samba de morro; samba de primeira; samba de raiz; samba de roda; samba de rua; samba de salão; samba de terreiro; samba de velho; samba do crioulo doido; samba duro; samba esquema novo; samba moderno; samba sincopado; samba-canção; samba-choro; samba-exaltação; samba-jazz; sambalanço; samba-lenço; samba-reggae; samba-rock; samba-roda; samba-soul; samba de angola; samba joia/pagode romântico; samba trançado.

³⁵ Segundo Oliveira (2008, p.10), existem versões sobre o surgimento do termo samba-rock por conta da ordem com que as músicas eram executadas nos bailes, alternando-se ora uma canção de *rock*, ora um samba. Assim, primeiramente se falou em “rock-samba”, e até mesmo se utilizava apenas o termo “*rock*”, para só depois se afirmar o nome “samba-rock”. Expressões como “É bom esse *rock*?” ou “Você sabe dançar esse *rock*?”, eram frequentemente utilizadas, mesmo que estivesse tocando no baile alguma música brasileira ou até mesmo um *jazz* americano.

Nos anos 1960 e 1970, a solidariedade entre os povos negros, pensada por W.E.B. Du Bois e Marcus Garvey tomou corpo nos movimentos culturais de todo o Atlântico Negro, entre eles o rastafarianismo, o Movimento Black Power, o elogio do corpo, às cores e às rítmicas negras, entre outros. Alimentados pela efervescente política dos anos 1960, sobretudo pelas lutas pelos direitos civis negros nos Estados Unidos, os Freedom Rides, a produção musical em massa da Motown, a ascensão dos movimentos Black Power, do *funk* e do *soul music*, as velhas teorias de raça e solidariedade racial encontraram um vetor não só político, mas musical que abarcava todo o Atlântico negro em suas manifestações de orgulho e restauração das heranças de África através de recursos polifônicos (NACKED, 2012, p. 2).

Embalados principalmente pelo enorme sucesso de James Brown³⁶ nos EUA, eram anos de grande mobilização suburbana em torno da estética negra, com o surgimento de diversos nomes do movimento *black* nacional, como Toni Tornado, Gerson King Combo, Tim Maia, Tony Frankie, grupo Senzala (embrião da banda Black Rio), Cassiano, Hildon e equipes de som como a Paulista, Chic Show e a carioca Soul Grand Prix (ALEXANDRE, 2009, p. 228). Regados à música americana e às suas versões e interpretações nacionais, essas festas conectavam as narrativas brasileira e americana através da (re)apropriação do discurso dos negros do norte.

É nesse terreno fértil movido pela luta, pela cultura e pelo espírito comunitário que atravessaram o século XX e XXI que o *hip hop* aterrissa em terra *brasilis* no início dos anos 1980 como uma “nova onda” estética, musical e corporal.

2.2 – O desembarque e a escalada do *hip hop* no Brasil

Dentre a chegada do *hip hop* (ANDRADE, 1996; YOSHINAGA, 2001 E 2014; ALVES, 2004; RAFFA, 2007; PIMENTEL, 1997; LEAL, 2007 e BALBINO, 2010), ora de maneira sucinta, ora de maneira minuciosa, e independente do lugar de fala, visto que cada um deles acompanhou essa chegada em um estado diferente do país, (São Paulo, Distrito Federal, Rio de Janeiro e Minas Gerais, respectivamente), existe um consenso mútuo entre as partes de que embora o *rap* seja o elemento de maior visibilidade no *hip hop*, não foi por meio dele que o *hip hop* chegou ao Brasil. Os autores supracitados afirmam com unanimidade que o *breaking* (dança) e o *graffiti* (pintura) foram os primeiros elementos do *hip hop* a chegar ao

³⁶ James Brown foi um cantor, dançarino, compositor, produtor musical e multi-instrumentista norte-americano, reconhecido como um dos cantores mais influentes do século XX na música mundial. Em vida, vendeu mais de 100 milhões de álbuns e é reconhecido como “*The Godfather Of Soul*” (o padrinho do *Soul*) e um dos maiores artistas de todos os tempos.

Brasil no início dos anos 1980, e que a televisão e o cinema norte-americano foram os grandes veículos responsáveis por essa difusão.

Após a segunda guerra mundial, foram iniciadas nos Estados Unidos várias transformações históricas, uma delas, no âmbito comunicacional, um grande processo de instrumentalização a fim de difundir o “estilo de vida americano” (*way of life*), produtos “culturais” e um estilo de vida baseado no consumo do norte-americano. Podemos inferir que foram os primórdios do grande processo de globalização liderado pelo avanço e inovações das tecnologias da informação. Neste período, pós anos 60 que perdurou por décadas, mais de 65% da produção de informação mundial partia dos Estados Unidos (BRZEZINSKY *apud* ALVES, 2004).

Assim, o *hip hop* surge no Brasil no início da década de 1980, como resultado deste processo de difusão do estilo de vida norte-americano com a explosão da dança “*breaking*”, a ponto de se tornar uma verdadeira “febre” popular, seguindo uma tendência mundial. Um fato que muito contribuiu para que o *breaking* se tornasse um fenômeno de massa foi o lançamento do filme “Beat Street”, que no Brasil ganhou o nome “Na Onda do Break”, onde no elenco e trilha sonora as participações incluíam vários nomes representativos do *hip hop*, que vinha se tornando algo irrefreável nos EUA. Em pouco tempo, este filme se tornaria uma espécie de vídeo-aula de fundamental importância para que o *hip hop* começasse a ser compreendido como cultura mais ampla que, além da dança, incluía o *graffiti* e a música *rap*, até então conhecida no Brasil como “funk falado” ou “tagarela” (YOSHINAGA, 2014, p. 192).

Na mesma época, vários outros filmes foram lançados nos EUA aproveitando esta “onda” e difundindo-a para todo o mundo, podendo citar Beat Street, Wild Style, Style Wars, Breakin e o clássico Flashdance³⁷ (1983). Sobre Beat Street, César Alves (2004) destaca:

O Beat Street abriu a cabeça de muita gente para o *hip hop*. Foi quando todo mundo se tocou de que aquilo era um movimento. Hoje se fala em cultura *hip hop*, mas naquela época era um movimento, porque ainda eram poucas as pessoas envolvidas. Mas para a grande maioria das pessoas, o *break* era apenas a grande moda do ano (ALVES, 2004, p.30).

³⁷ O filme *Flashdance* era um musical romântico que ainda trazia algumas influências da música disco e, entre outros tipos de dança, abriu um curto espaço para o *breaking* – suficientes para deixar muitos jovens fascinados. Além de ter se tornado sucesso de bilheteria, com arrecadação superior a cem milhões de dólares, *Flashdance* eternizou sua trilha sonora, que vendeu mais de seis milhões de cópias só nos EUA e fez suas canções ficarem marcadas, por muitos anos, como hits de academias de dança: “What a feeling”, de Irene Carla, e “Maniac”, de Michael Sembello (YOSHINAGA, 2014, p. 171).

De acordo com Halifu Osumare (2015), os tambores do congo afro-cubanos influenciaram as primeiras improvisações do *breaking*, cujo ritmo efervescia entre a juventude e foi fundamental para a criação da dança. No Brasil, os tambores ressoaram nas religiões afro-brasileiras, na capoeira e no samba, transformando-se em símbolos de resistência e de luta da população negra (OSUMARE, 2015, p. 56). Assim, esta forma de expressão corporal, que traz em suas raízes afro-diaspóricas características de resistência, de celebração, de ancestralidade, de identidade e de luta, se assemelha e se relaciona diretamente com os elementos de dança e música no *hip hop* difundidos pelas mídias após os anos 1970, em que os adeptos, mesmo sem compreender na íntegra o conteúdo das músicas totalmente em inglês, se identificavam pelo ritmo (balanço) e pelas imagens, ora de capas de discos, ora de videocliques mais à frente.

Emerson Camargo (2013) destaca este contexto em seu livro *A Dança de Relações e Experimentação*, reforça que nosso país recebeu, assimilou e replicou danças vindas de outros países, que chegaram através de turnês de renomadas companhias em intercâmbio cultural, dos meios de comunicação e em um processo de desenvolvimento de linhas de interpretação e técnica à altura das grandes expressões das danças internacionais (CAMARGO, 2013, p. 41).

A partir dos anos 1980, São Paulo ocupou a centralidade para narrar o início da cultura *hip hop* no Brasil: por conta de sua liderança no cenário econômico e político nacional, por sua enorme população e sua diversidade, por ser o berço de novas ideias políticas que ganhavam força com filosofias de esquerda, entre outros motivos (KASEONE & MC WHO, 2016). O centro da cidade de São Paulo consolida-se como território de fruição cultural (YOSHINAGA, 2014). O agito da cultura era sentido de todas as formas. Artistas de rua dos mais variados: acrobatas, capoeiristas, mágicos, repentistas, músicos, entre outros. Uma verdadeira “salada” cultural em meio ao caos urbano. As novas tribos chegavam para se encontrarem na região central. Momento histórico, composto de novos sons e cores da cidade.

Desta forma, vários jovens começaram a se reunir para ouvir música e dançar reproduzindo os movimentos mesmo sem saber o que era. Rocha (2001) afirma que nos anos 1980, os primeiros dançarinos *breakers* no Brasil dançavam ao som de latas, e que o *Break* começou a ser praticado na Praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, posteriormente migrou-se para a rua 24 de Maio mais ao centro sob a batuta de Nelson

Triunfo³⁸ e seu grupo “*Funk & Cia*”, onde com maior número de adeptos e certa repressão policial e descontentamento dos comerciantes deslocaram-se para a estação São Bento do metrô (ROCHA, 2001; YOSHINAGA, 2014).

O mesmo autor destaca a dificuldade de manter o movimento neste local:

[...] A aglomeração era pretexto para que a polícia implicasse com os dançarinos, mesmo que não houvesse qualquer impedimento legal que se justificasse a repressão. Como ainda se viviam os últimos anos da ditadura militar, uma das alegações era a de que aquela reunião possuía caráter “subversivo” (YOSHINAGA, 2014, p. 185-186).

A identificação cultural era constante, a Estação São Bento do metrô foi o território conquistado para que a fusão entre os quatro elementos tradicionais da cultura *hip hop* acontecesse. A dança foi rapidamente assimilada, talvez por depender somente dos próprios corpos. Desta forma, como matrizes legítimas do movimento, as “Gangues de Break” em uma gestação rápida e orgânica, cria os outros três elementos consolidando o movimento, incentivando o surgimento dos MCs, grafiteiros e DJs. No que se refere a relação do movimento de forma direta com o espaço público, Denise Xavier (2005) nos diz que o *hip hop* resgata a relevância do mesmo, visto que boa parte de suas atividades se realizam nestes espaços.

O movimento, desse modo, “redescobre os espaços públicos e a prática da participação, tornando mais democrático o uso destes espaços, possibilitando aos excluídos do exercício plena da cidadania, tornarem-se efetivamente políticos, portanto, cidadãos livres” (XAVIER, 2005, p. 85).

A cada sábado surgiam novos dançarinos, aprendizes e espectadores dos quatro cantos da metrópole e das cidades vizinhas. Não demorou muito para que os grupos que já existiam ganhassem mais corpo chamando atenção da mídia, influenciando novos coletivos de dançarinos. O filme “*Beat Street*” foi o condutor das informações, pois somente o cinema e a TV tinham alcance nacional na época. A película foi exibida em outras cidades do país e reproduziu a mesma reação na juventude local, em especial nas capitais de Goiás, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Brasília e Rio Grande do Sul. A minha história, enquanto agente no *hip hop*, funde-se com esta difusão pelo país.

³⁸ Ativista social e educador respeitado na Zulu Nation, fundador da Funk & Cia, que fez parte da abertura da novela Partido Alto na rede Globo em 1984, transformando a rua 24 de maio Centro de São Paulo em referência do *hip hop* no Brasil.

De apelido “Xodó”, nascido e criado nas periferias do ABC Paulista, filho de Mário Damião de Castro, um metalúrgico, e de Maria Helena de Castro, uma dona de casa, ambos naturais do Sul de Minas, que decidiram ir “ganhar a vida” na grande São Paulo. Ainda na infância, passamos a ter contato com as diversas subculturas tribais de uma grande metrópole, que possuem lógicas e gramáticas próprias, assim como outras formas de sociabilidade, de diálogos, demandas e mediações sociais e culturais. No fim da década de oitenta, após passar pelo centro de São Paulo, tivemos contato com jovens dançando “Break” na estação São Bento do metrô, logo nos juntamos a eles na prática desta dança que naquela ocasião era a “febre” do momento. Tive a oportunidade de fazer parte da segunda geração da turma dos dançarinos daquela época, denominado “*São Bento Força Break*”, que em 2015 comemorou 30 anos.



Figura 30: Encontro comemorativo dos dançarinos da "São Bento Força Break". São Paulo, 2015

Fonte: Acervo do autor

Junto a isso, outro caminho trilhado foi o da “pichação”, pois havia integrantes da clássica gangue de pixo (sim, com “x”) “Lixomania” na rua onde morávamos, de codinomes “Zé” e “Boleta”, onde os garotos mais velhos nos ensinavam a escrever as letras e como manusear latas de spray, era uma mistura de marginalidade e liberdade de expressão, uma enorme adrenalina, haja vista que era/é ainda um ato de transgressão, o medo de ser pego pela polícia e o pior, pela minha mãe. Esta segunda opção nos fez ficar na dança *breaking*.

Daniel Medeiros (2006), o Boleta, destaca sobre o auge da pichação em São Paulo: “Se o papel da arte é incomodar, então pichação é arte”. O autor – e pichador – reforça ainda que as primeiras manifestações de pichação no Brasil datam dos anos 1960. Surgiram como protesto (contra a ditadura, por exemplo) ou propaganda, e, dos anos 1980 para cá, com o movimento *punk*, evoluíram para formas caligráficas que identificam os pichadores (MEDEIROS, 2006, p. 83).



Figura 32: Pixadores da gangue "Lixomania".

Fonte: http://besidecolors.com/bau-da-pixacao/ze_kop/

O termo “tribos” (tribos urbanas, tribos juvenis, entre outros) acabou disseminado, ganhando espaço nos círculos acadêmicos também graças à obra do sociólogo francês Michel Maffesoli. Mas, a rigor, segundo José Magnani (2005), há uma imprecisão, pois na antropologia clássica o termo tribo é usado para se referir a alianças mais amplas de grupos menores, tais como clãs e segmentos. Diversamente, em seu uso contemporâneo, como algo similar a “subculturas”, as tribos são definidas como pequenos grupos delimitados e que se opõem ao estilo de vida disseminado pela sociedade de massas (MAGNANI, 2005, p. 46).

Luís Antônio Groppo (2017), em estudos mais recentes, destaca que as tribos se formam também a partir das tradições afro-americanas do *hip hop*, incluindo os grafiteiros e dançarinos de *break*, em torno de esportes radicais que reocupam as metrópoles, como os skatistas e adeptos do *parkour*, sem contar a recente onda de grupos que se organizam por meio de redes sociais da internet (GROPPO, 2017, p. 113).

Kaseone & MC Who (2016) relatam que os movimentos culturais de jovens se multiplicavam no Brasil. O país estava se transformando, vivia a elaboração da constituinte, que estava em curso e seria promulgada em 1988. As mudanças avançavam. A lei da anistia de 1979, e a proposta de lei nº5 de 1983, conhecida como “emenda Dante de Oliveira” são os fatos políticos que pavimentaram a chegada da democracia ao país. A palavra democracia se populariza com outra manifestação cultural de massa: o futebol.

A Democracia Corintiana foi um modelo de gestão do time de futebol Corinthians paulista, onde havia a participação dos jogadores de futebol na administração do clube, com ampla cobertura da mídia. Entre críticas e acertos, mas com forte apoio da torcida, atingiu bons resultados, nos anos 1982 e 1983 na conquista dos campeonatos. O movimento era liderado pelo carismático jogador carinhosamente chamado pela sua torcida de “Dr. Sócrates” (Sócrates Brasileiro Sampaio de Souza Vieira de Oliveira) (KASEONE; MC WHO, 2016, p. 47).

É nessa “panela de pressão”, no avanço de conquistas sociais e políticas, como nas representações sindicais, com a organização de novos partidos, que o movimento *hip hop* se preparava para construir sua estrada de maneira espontânea, no sonho da juventude periférica de construir um país melhor para seu futuro. Segundo os autores, com uma postura crítica e combativa, questionando as ações policiais e do governo, o *hip hop* entrava para história para não mais sair, com espaço conquistado e enormes desafios a transpor (KASEONE; MC WHO 2016, p. 16).

Muitos outros jovens migraram da dança para os demais elementos da cultura *hip hop*. Jackson Augusto Bicudo de Moraes começou a discotecar e rimar, adotando o nome artístico MC Jack, André Luís Aparecido Martins era outro rapaz que gostava de manipular os toca-discos e, para tanto, adotou a alcunha DJ Alam Beat quando formou o grupo Sampa Crew ao lado de outros frequentadores da São Bento, muito ágil e flexível, ele era considerado um dos melhores dançarinos da época. Quem também seguiu o caminho da discotecagem foi Kleber Geraldo Lelis Simões, que logo adotaria o nome KL Jay e também grafaria seu nome na história do *hip hop* brasileiro, como integrante do grupo Racionais MC's e por diversas iniciativas individuais de fomento à cultura (YOSHINAGA, 2014, p. 227).

Em meio a toda esta efervescência cultural no fim da década de 1980, Yoshinaga (2014) destaca que surge a primeira coletânea de *rap* nacional gravado no país, o disco “*Hip Hop Cultura de Rua*”, em 1988. Com o apoio de amizades e interesse de músicos de carreira já reconhecida no meio, como por exemplo, o ator e músico Theo Werneck, sua namorada na época Marisa Orth e o vocalista Nasi da banda de rock *Ira!*, que demonstrava profundo interesse pelo *hip hop*, que, segundo se informara, também era uma cultura de contestação

ligada às camadas populares. A ideia foi produzir uma coletânea com os *rappers* de destaque que frequentavam os encontros da São Bento do metrô na época. O contexto musical na cultura *hip hop* começa a dar seus primeiros passos no Brasil (YOSHINAGA, 2014, p. 230).

Muito próximo deste contexto, como eu frequentava a Estação São Bento do metrô para aprender a dançar *breaking*, mesmo muito novo, fomos convidados e participei do lançamento deste disco histórico do *hip hop* nacional, dançando no plano de fundo dos MCs que rimavam em frente ao Teatro Municipal. Nesta ocasião, a polícia interferiu nas gravações e proibiu de gravar imagens dentro do teatro, mesmo com equipe profissional.

Abro um parêntese para uma recente recordação. Em 2015, como atração na Virada Cultural de São Paulo, foram reunidos todos os participantes deste disco de 1988, em comemoração aos 30 anos deste memorável momento.



Figura 33: (re)encontro dos participantes do disco "Hip Hop Cultura de Rua". Virada Cultural Paulista, 2015.
Fonte: Acervo do autor.

A partir daí já não era só a dança *break*, vários discos foram lançados e o *rap* se espalhava pelo país, pela novidade musical, pelo momento que o país passara, assim como o *graffiti*, que começava a colorir as paisagens urbanas. Desta mesma geração, os irmãos Eduardo e Gustavo Pandolfo, conhecidos mundialmente hoje como “Os Gêmeos”, após desistirem da dança *breaking*, começam a grafitar pelas ruas de São Paulo e atualmente estão em galerias pelo mundo todo.



Figura 37: *Graffiti "Os Gêmeos"*.

Fonte: <http://www.osgêmeos.com.br/pt/biografia/>

Assim, após grande exposição nas mídias televisivas, lançamentos dos primeiros discos de vinil e matérias em revistas do segmento, o *hip hop* se expande para outras capitais e centros urbanos do país como uma cultura alternativa para atrair os jovens e conter a violência urbana, pois seus elementos promovem a identidade cultural de seus adeptos e ao mesmo tempo conscientiza da realidade na qual estão inseridos, ou seja, a cultura *hip hop* caminhava atenta.

2.3 – Cultura ou movimento?

A difusão do *hip hop* nas periferias de Nova York por meio da estética da dança, música e *graffiti*, criou condições para que ele passasse a assumir cada vez mais uma postura política de confronto em relação às condições de vida dos cidadãos periféricos residentes também ao redor do mundo. A posição política do público era mais evidentemente de resistência, sem entrar em choque mais direto com aqueles que consideravam ser os que os discriminavam (MIRANDA, 2016). Assim, o *hip hop* passou a assumir a luta contra o racismo, o preconceito e a discriminação social, como tema das letras de seus *raps* e murais de *graffiti*. Diante disso, o *hip hop* estava – e ainda está – sempre entre a cruz e a espada, uma tensão constitutiva e característica a carregar.

Tanto as teses de Andrade (1996), a primeira no Brasil, Santos (2002), como o livro de Herchmann (1997), apresentam o movimento *hip hop* atrelado ao *rap*. Fica fácil constatar a organização e o posicionamento político-ideológico em seus discursos, claramente defendendo com firmeza a condição de “movimento *hip hop*” e não “cultura *hip hop*”.

Existem diversas correntes, que se divergem em alguns aspectos. Os grupos de divergências mais característicos geralmente são grupos ligados aos movimentos negros de uma forma mais radical ligados ao *rap*. Outros foram orientados por teorias e formação política marxista. E um outro grupo mais humanista, espiritualizado e artístico que segue os preceitos de Afrika Bambaataa.

No início dos anos 1990, verificamos entre os *rappers* paulistanos a influência da segunda geração do *rap* norte-americano. Nesse momento, a luta pelos direitos civis da população negra e a mobilização dos símbolos afro-americanos interacionalizados integraram-se ao universo discursivo de grupos como o *Public Enemy*, *NWA*, *KRS One*, *Eric B* e *Rakim*, entre outros. Referências à África, a Malcom X, a Martin Luther King, aos Panteras Negras, ao Islã. Presentes nas músicas, nos vídeos e nas capas dos discos, esses símbolos se tornaram também familiares aos *rappers* paulistanos (SILVA, 1999, p. 29).

São discussões bastante específicas dentro do *hip hop*, mas que definem e delimitam métodos de desenvolvimentos de ações por parte de seus adeptos. Na tentativa de deixar nítida esta relação entre “cultura *hip hop*” e “movimento *hip hop*”, nosso irmão, Zulu Miranda (2016), publicou em seu artigo “Relação de Mercado e Trabalho Social no Hip Hop” a figura a seguir:

1. A Cultura está no Movimento, mas nem sempre o Movimento está na Cultura
2. Na Cultura se tem artistas, no Movimento se tem arte-educadores
3. A Cultura trabalha o lado profissional, o Movimento trabalha o lado militante
4. A Cultura é global (mundial), o Movimento é local (regionalizado)
5. A Cultura é passível de se tornar moda, o Movimento, jamais
6. Objetivo da Cultura: divulgar o Hip-Hop. Objetivo do Movimento: através do Hip-Hop, transformar a realidade
7. A Cultura é instrumento do Movimento, o Movimento é filho da Cultura
8. Na Cultura se tem quatro elementos: rap, breaking, graffiti e DJ. No Movimento se tem esses quatro e mais um: a militância (no Movimento todos são militantes)
9. Na Cultura se vê atitude, no Movimento se vê atitude e consciência
10. Na Cultura a “batalha” é entre os artistas; no Movimento, a batalha é contra o sistema
11. A Cultura mobiliza, o Movimento articula
12. A Cultura sem Movimento é caolha e o Movimento sem Cultura é aleijado

Figura 38: Representação Cultura X Movimento

Fonte: (MIRANDA, 2016, p. 36)

Como vemos na figura, há características peculiares em cada termo e que nos auxilia a entendê-lo de forma ampla. Chama-se a atenção para o último item, que destaca que “cultura” e “movimento” se completam, e é com este viés que me inclino a abordar o *hip hop*. Enquadrado temporalmente nesta primeira geração que conheceu e apreendeu o *hip hop* por meio de seus elementos artísticos e estéticos, mas que também se engajou em questões sociais um pouco mais à frente, buscamos assumir e difundir a importância do *hip hop* enquanto um “movimento popular artístico e cultural”. **Movimento**, pois ele não é fixo, é fluido, se desenvolve de várias formas e possui engajamentos. **Popular**, pois é do povo para o povo, mas que não exclui nenhuma outra classe social. **Artístico**, pois utiliza-se da linguagem estética como ferramenta de sensibilização e conscientização. **Cultural**, pois surgiu como modos e costumes de uma parcela de uma população, de um determinado local, em um determinado tempo, e que outras populações de outras localidades se identificaram com ela e começaram a praticar.

Sendo assim, compartilhamos da perspectiva que a melhor maneira de contribuir para o fim da discriminação, da desigualdade social, do racismo, da violência policial e tantas outras demandas sociais relevantes é através de práticas socioculturais e socioeducativas populares, formais ou informais, de conscientização, resistência e autoafirmação por meio da estética. Produzindo boas rimas, ótimos passos de dança e criando painéis com temas cada vez mais críticos nos muros e paredes públicas da cidade. Assim, como nós fomos atingidos, procuramos atingir o maior número possível de pessoas e, consequentemente, este estudo também possui este viés, alinhando-se com a perspectiva de Michael de Certeau (1995):

Com certeza, se é verdade que qualquer atividade humana possa ser cultura, ela não o é necessariamente ou não é ainda forçosamente reconhecida como tal. Para que haja verdadeiramente cultura, não basta ser autor de práticas sociais; é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aquele que as realiza (CERTEAU, 1995, p. 141).

Ao abordar o tema “cultura *hip hop*”, trago a ciência da dificuldade em abordar o termo “cultura”, conceituação e contextualização que vem sido debatido há séculos, por várias correntes e linhas de interpretação de filósofos, sociólogos, antropólogos, cientistas e artistas. O termo ganha ainda mais destaque – e dificuldade – na sua contextualização em tempos atuais, onde a identidade cultural é cada vez mais fluída e multifacetada.

De acordo com Stuart Hall (2009), o termo cultura disseminou-se e transformou-se num tema central da vida social contemporânea: tanto no seu sentido substantivo (o lugar que passou a ocupar na estrutura empírica da sociedade), quanto em seu sentido epistemológico (a posição que ocupa em relação às questões de conhecimento e conceitualização). Não é por acaso que a luta pelo poder, atualmente, não tem uma forma física e compulsiva, mas assume progressivamente a feição de uma “política cultural” (HALL, 2009, p. 07).

Charon e Vigilant (2013), professores na *Minnesota State University Moorhead*, o segundo especialista em pesquisa social e problemas sociais urbanos, destacam: “Na linguagem da ciência social, cultura não significa violinos, poesia ou arte, cultura é uma perspectiva de mundo que as pessoas passam a compartilhar quando interagem” (CHARON, 2013, p. 111). Estas interações aproximam-se da abordagem de Humberto Maturana (1996), significando que as pessoas em interação se entendem e compartilham uma concepção de como é o mundo e de como elas devem trabalhar juntas nele. Acostumamo-nos às ações e aos modos de pensar uns dos outros porque compartilhamos uma cultura (MATURANA, 1996, p. 59). Em consequência, somos capazes de cooperar, de resolver problemas juntos, de encontrar soluções, como foi/é o caso da cultura *hip hop*.

Como exemplos, a arte do *graffiti* é celebrada como uma reação ao minimalismo e ao conceitualismo, uma arte “externa” que se correlaciona com o deslocamento pós-industrial, confronta o governo com criatividade e encapsula tudo o que era transgressivo e progressivo no momento. A recuperação democrática da dança *breaking* no espaço público e seu atletismo agressivo revigoram a dança moderna. O DJ trouxe o barulho pelo interesse dos pós-modernistas na ruptura, repetição e bricolagem, enquanto o MC parece perfeitamente

adaptado à obsessão dos pós-estruturalistas com a textualidade (CHANG, 2006, p. 37, tradução nossa). Originaram-se do que Peter Berger e Thomas Luckmann denominaram “a construção social da realidade” (BERGER; LUCKMAN, 2007, p. 98). É por meio de nossa vida social que passamos, a saber, o que existe, o que aprendemos, o que é real, que nome dar a algo e como usá-lo. Entre a “realidade como ela é” e a “realidade como eu a vejo”, existe uma organização social e sua cultura (HALL, 2009, p. 153). É neste sentido que nos balizamos.

O *hip hop* refere-se às identidades, crenças, comportamentos e valores estéticos, sociais, intelectuais e políticos produzidos e abraçados por seus membros, que geralmente pensam o *hip hop* como uma identidade, uma visão de mundo e um modo de vida. Assim, em todo o mundo, como os próprios membros da cultura *hip hop* descrevem-se: “Eu sou *hip hop*”. Suas métricas desafiadoras e autodefinidas foram multiplicadas e ampliadas à medida que desafiam conceitos convencionais de identidade e nacionalidade.

O *hip hop* global emergiu como uma cultura que encoraja e integra práticas inovadoras de expressão artística, produção de conhecimento, identificação social e mobilização política, ou seja, dando significado aos que realizam, como citado na reflexão de Michel de Certeau (1995) no início da seção. Nesses aspectos, ele transcende e contesta construções convencionais de identidade, raça, nação, comunidade, estética e conhecimento. Suas práticas artísticas não são apenas parte de sua cultura; ao contrário, eles são a força motriz central que define e sustenta isso.

Além disso, a cultura *hip hop* é baseada em um *ethos* criativo e estético democratizante, que historicamente tem permitido que qualquer indivíduo que combine uma autorrepresentação autêntica, com habilidades artísticas altamente desenvolvidas, para que se torne um legítimo artista do *hip hop* (DA COSTA, 2003). Como a maioria destes artistas é autodidata ou ensinado por colegas da comunidade, o *hip hop* capacitou jovens de todas as origens socioeconômicas em todo o mundo para se tornarem artistas por direito próprio. Isto é, tem apoiado artistas cujo valor é validado não pelo sucesso comercial ou pela crítica cultural elitista, mas pelo respeito de seus pares nas comunidades locais, bem como por seu próprio senso de realização artística e integridade (SOUZA, 2011, p. 73).

Assim, independentemente de sua habilidade artística, os jovens em todo o mundo estão se desenvolvendo no que Antonio Gramsci (1968) descreve como “intelectuais orgânicos”: aqueles que usam o *hip hop* para desenvolver o pensamento crítico e habilidades analíticas que podem aplicar em todos os aspectos de suas vidas. O resultado é a emergência de “cenas” locais de *hip hop*, onde os jovens praticam os elementos do *hip hop* e debatem,

representam e criticam a forma cultural e suas vidas sociais. Cultura feita e refeita cotidianamente pelos jovens que vivem em comunidades que possuem os mesmos problemas socioeconômicos em diferentes lugares do mundo carregando consigo a força do protesto e da indignação. São corpos e informações que se movem pela linguagem nesta via de mão dupla entre o local e o global.

Maycon Bezerra e Juliano Niklevicz (2016) falam um pouco das características desse intelectual:

O “intelectual orgânico” dos de baixo é, para Gramsci, tanto o “homem do povo” que entre os seus organiza, mobiliza, dirige e educa; expressando nas suas ideias e na sua conduta uma outra concepção de mundo, coerente com sua condição concreta, operando como eixo em torno do qual seus pares adquirem força coletiva, firmeza de vontade e independência intelectual e moral; como também o “homem de letras” ou o educador escolar comprometido de modo militante com o projeto hegemônico dos trabalhadores, voltado à sua emancipação (BEZERRA & NIKLEVICZ, 2016, p. 205).

O *hip hop* é visto por muitos como uma cultura periférica e marginal que pretende retratar o comportamento de um grupo social; acontece principalmente na periferia das grandes cidades, congregando os excluídos do poder. Balbino (2006) reforça esta ideia e afirma que o *hip hop* é representante de personagens sobreviventes de uma guerra cotidiana pelo direito de viver:

Este movimento acolhe e tenta proteger os que já nascem condenados à morte. Personagens reais, cercados pela miséria, fome, desabrigo, armas de fogo, tráfico e desrespeito. O *hip hop* escolhe a cultura como forma de resistência. Uma cultura marginal que não é propriedade nem da elite nem da burguesia. A cultura de quem foi capaz de criá-la e levá-la adiante, além das fronteiras geográficas. É a cultura das ruas, do povo, do mundo (MOTTA; BALBINO, 2006, p. 34).

Ao abordar o *hip hop* como uma cultura do povo, apropriada pelo povo ou pelas classes populares, trago à tona perspectivas da “cultura popular”, que também está longe de ser um conceito bem definido pelas ciências humanas e sociais. São muitos seus significados, bastante heterogêneos e variáveis os eventos que esta expressão recobre. Neste caso, prefiro utilizar a expressão no singular, pela unificação política do popular, ou seja, o ato de dar sentido às práticas, saberes e fazeres do povo, que coloca o cultural no centro de uma dialética cultural, num espaço de disputa com forças sociais em jogo.

Os termos “urbano”, “periférico” e “marginal” possuem identificação imediata com o *hip hop*, não há questionamentos sobre isso, apesar de constar a prática do *hip hop* nos

mais diversos locais “não tão urbanos”, como em aldeias na Amazônia, no Pará, no sertão, no nordeste, com lógicas e gramáticas bastante distintas, inclusive “caipira”, no sul de Minas Gerais. Assim, independentemente do local, para os agentes do *hip hop* – que não seguem o modelo apropriado pela indústria do entretenimento norte-americano – ele é visto, sentido e trabalhado como uma cultura popular urbana e periférica.

Os agentes que seguem a lógica do capital, “torcem o nariz”, pois preferem estar associados à fama, sucesso, moda e consumo, influenciados pelas mídias de massa e com foco no dinheiro. Neste caso, o termo “cultura popular” deprecia e tira o “*glamour*” de sua ação. É inegável este tipo de conflito, os entrecruzamentos com a lógica dominante e imaginar que a cultura *hip hop* seja homogênea.

O popular constitui hoje um espaço pressionado, atravessado pelos processos e lógicas de um mercado econômico e simbólico no qual a estandardização dos produtos e a uniformização dos gostos exige uma constante luta contra a entropia; uma renovação periódica dos padrões de diferenciação. (...) Porém, em meio a essa integração ao mercado e a essa desagregação da vida, as culturas populares reconstituem dia a dia seus modos de afirmação (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 141-142).

A dificuldade de abordar o “popular” não é nova. O senso comum, tanto das classes dominantes como das populares, e um grande número de autores trata a “cultura popular” como “folclore”, ou seja, como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas “tradicionais”. Geralmente há uma preocupação em fixar no tempo e um esforço em localizar o espaço, a origem e a vivência plena de fragmentos de festas, danças, culinárias, histórias etc., como afirma, por exemplo, Câmara Cascudo (2009), referindo-se ao modo de vida do sertão nordestino, “a culinária se mantinha fiel ao século XVIII. A indumentária lembra um museu retrospectivo. As orações fortes, os hábitos sociais, as festas da tradição, as conversas, as superstições, tudo era o Passado inarredável, completo, no presente”. Há uma problemática nesta concepção, pois “cada camada social possui seu “senso comum” e seu “bom senso” que são, no fundo, a concepção da vida e do homem mais difundida (CASCUDO, 2009, p. 38). Cada corrente filosófica deixa um ponto de vista de “senso comum”; é este o documento de sua efetividade histórica” (GRAMSCI, 1968, p. 178).

De Certeau com Dominique Julia (1989), inferem que cultura popular pressupõe uma operação difícil de reconhecer. Concordava-se em exaltar a importância da cultura popular quanto mais se mobilizava para acelerar sua morte. Os autores falam da “beleza do

morto” para se referirem à atitude das elites de só atribuírem valor às manifestações da cultura popular quando estas não representam mais perigo, ou seja, estão mortas (DE CERTEAU; DOMINIQUE, 1989, p. 56).

Edward Thompson (1998), que procurou discorrer sobre o tema do “costume” e como este se manifestou na cultura dos trabalhadores (camponeses e artesãos) ingleses, sobretudo no século XVIII atesta que, naquele período, houve uma dissociação entre as culturas “plebeia e patricia”. E esta divisão se deu em termos de classe – entre os de alta e os de baixa posição social, entre pessoas ricas com bens independentes e o grupo dos desagregados e desordeiros, entre os bem-nascidos e os sem berço. Uma cultura popular costumeira, alimentada por experiências bem distintas daquelas da cultura de elite, transmitida por tradições orais, reproduzida pelo exemplo, expressa pelo simbolismo e pelos rituais, situava-se a “uma distância muito grande da cultura dos governantes da Inglaterra” pós-restauração (THOMPSON, 1998, p. 69).

O autor ainda defende que não se deve subestimar o processo criativo de formação de cultura a partir das classes populares. Não só os elementos mais óbvios – as “canções folclóricas, os clubes dos ofícios e as bonecas de sabugo” que eram ali criados e recriados –, mas também as expectativas, satisfações e interpretações da vida. O que vai totalmente de encontro com os processos estéticos, criativos e culturais do *hip hop* e seu viés transformador.

Thompson se inspira em Gramsci e reforça as expectativas alternativas por parte do “povo”, que coexistia como uma cultura “vigorosa e autônoma”, derivada de suas próprias experiências e recursos (THOMPSON, 1998, p. 79). Refletindo com o auxílio destes autores, destaco este *continuum* maravilhoso: antes eram tambores tocando, hoje são toca-discos, antes eram pessoas dançando descalços na terra, hoje são pessoas dançando de tênis nas ruas, antes eram escritas feitas com sangue de animais, hoje são escritas feitas com latas de *spray*.

Diante desta perspectiva, acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo e o *hip hop* como instrumento. Artistas, intelectuais orgânicos (Gramsci) e público vivem integrados no mesmo anonimato social, na maioria das vezes vistos como “desprovidos de qualidade artística”, mas que esta “arte popular” traz em seu objetivo despertar o espectador para a reflexão e consciência de si mesmo. Nas palavras de Ferreira Gullar (2002), trata-se, então, de “agir sobre a cultura presente, procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la. O que define a cultura popular (...) é a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação, como de transformação social” (GULLAR, 2002, p. 83). Assim, tais ações são produtos significantes da atividade social de sujeitos determinados, cujas condições históricas de produção, reprodução e transformação devem ser desvendadas.

2.4 – Das Congadas aos bailes, dos bailes ao *hip hop* em Poços de Caldas/MG

Em nosso país, as danças surgem a partir das manifestações culturais indígenas já existentes antes de nossa colonização e transmitidas através das gerações pela tradição das tribos, com a influência dos pretensos conquistadores vindos do velho mundo para o novo continente, a partir da “transferência” dos costumes e da cultura da família real e de toda a corte de Portugal para o Brasil. Por fim, com a chegada dos negros oriundos de várias regiões da África no processo escravacionista; completa-se, assim, a base dos elementos que constituíram a miscigenação cultural e porque não dizer, física dos brasileiros, mas que desencadearam toda a nossa identidade e diversidade nas danças, ao que podemos considerar como herança culturais, assim como as nossas danças de rua... (CAMARGO, 2013, p. 41).

Souza (2015), destaca que ao abordar os aspectos culturais do sul de minas, primeiro temos que fazer uma pequena retrospectiva na formação da colonização brasileira e, em especial, nos fatores que levaram a Metrópole a desenvolver a expansão territorial e a busca de novos descobertos de ouro pelo interior da terra que se processava através do que pode ser compreendido, na linguagem europeia, como civilizatório. Durante o século XVIII, em Minas Gerais, a necessidade por mão de obra relacionada às atividades econômicas inseridas no ciclo do ouro resultou na concentração de grande fluxo de mão de obra negra escrava na região. Como consequência, a forte presença negra trouxe consigo aspectos diversificados de sua identidade através de manifestações de sua cultura, tradição e religião. Localizada no sul do estado, Poços de Caldas exprime um quadro abrangente e rico em manifestações culturais religiosas desde sua fundação.

O fenômeno das “Congadas do Sul de Minas” é diretamente ligado com a distribuição de mão-de-obra escrava que, partindo das Minas Gerais, da Capitania, exploradores de ouro, guarda-fronteiras, sesmeiros interessados na lavoura, posseiros ou outros vieram não só oferecer seu trabalho forçado ou não, como construir tradições que ora enriquecem a cultura nacional (SOUZA, M. 2015, p. 27).

Segundo Cláudia Martinez (2014), a fundação de Poços de Caldas remete-se ao final do século XIX, mais precisamente no dia 6 de novembro de 1872. Neste tempo a economia da localidade voltava-se para as famosas e curadoras águas termais sulfurosas que haviam sido encontradas na região graças às condições geográficas rochosas do local. No início do século XX a cidade já era conhecida por suas famosas casas de banhos termais na qual as águas “milagrosas” eram extraídas de vários locais no centro da cidade e proporcionando bem estar à sociedade da época (MARTINEZ, 2014, p. 02).

Cabe destacar o contexto econômico da cidade em seu início, desenvolvendo-se em grande escala da criação de gado e pastagens. Maria de Souza (2015), aponta que o ciclo do ouro que havia atingido seu auge na primeira metade do século XVIII, já se encontrava bastante enfraquecido. Deste modo, muitos ex-garimpeiros iniciaram a exploração das áreas apropriadas para a criação de gado e pastagens em busca de sobrevivência, encontrando nesta região boa oportunidade para o desenvolvimento deste aglomerado urbano em expansão. Outra conjuntura a se destacar é o contexto social no qual estes ex-garimpeiros estavam inseridos. Ao considerar o grande número de negros e mestiços que constituíam a mão de obra em todo o estado de Minas Gerais, fica oportuno pressupor que a migração dos ex-garimpeiros para a cidade de Poços de Caldas revela um provável fluxo de negros e mestiços que ali se fixaram e auxiliaram na composição étnica e cultural da cidade.

O cortejo de dançadores negros, posteriormente chamado Congado, teve sua origem nas festas religiosas das cidades históricas, principalmente em Vila Rica, desde o início da mineração. Notícias de cortejos grandiosos, com a presença de grupos expressivos representando as diversas irmandades religiosas, aparecem em 1733 – no traslado do Santíssimo Sacramento: Triunfo Eucarístico, da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos para a matriz de Nossa Senhora do Pilar, no arraial de Vila Rica, e na recepção de chegada do primeiro bispo, Dom Frei Manoel da Cruz, em Mariana, no ano de 1748: Áureo Trono Episcopal. Nessas duas grandes festas, já se tinha a narrativa da presença de negros e índios, “amansados”, chamados na época de carijós (SOUZA, M. 2015, p. 70).

Carla Ávila (2007), em seus estudos sobre a dança, corrobora reforçando que as Congadas conjugam fé, devoção, festa, dança e metáforas sobre a realidade social. Nesta festa sagrado e profano se irmanam. Nesse contexto, a dança para os congadeiros tem um significado religioso que dá um valor sagrado a ela que apenas o próprio congadeiro ao dançar compreende isso. É a maneira de ser do congadeiro impregnada no dançar, e se caracterizam por serem e conterem uma carga cênica riquíssima (ÁVILA, 2007, p. 34).



Figura 40: Terno de Congo chefiado por Dona Orlanda em Poços de Caldas/MG.

Fonte: Arquivo Poçoscom.com

Vale destacar o registro, feito em carta, pelo doutor Mário Mourão acerca da primeira festa, dando destaque à apresentação de “danças de congado, Moçambique etc.” em 1907:

No ano de 1907, se realizou a festa de S. Benedito, pela primeira vez, sob os auspícios de Tio Herculano e do Raimundo Mourão, um cearense que foi escravo de meu pai e também meu pagem, quando eu era criança. O Raimundo casou-se com a Zequilina, uma mulata clara e vistosa, que foi igualmente escrava do Capitão Sidnei Monteiro.

Em 1907, era enorme o número de pessoas de cor residentes em Poços de Caldas e assim a festa de S. Benedito, realizada na sua capelinha, tinha uma grande concorrência, com a dança dos Caiapós e dos Congos, que surgiram juntos na tradicional festa religiosa da cidade.

Havia mais o reinado, as pretas todas de saias brancas rendadas, os pretos solenes nas suas capas de gorgorão azul e vermelho, espadas, coroas e lá se iam eles formando o préstito triunfal a desfilar pelas ruas da povoação. A meninada acompanhava, alvoroçada e encantada com aquele espetáculo, tão cheio de cenas inéditas. Atrás vinham os moçambiques, uns negros velhos com chocalhos no calcanhares e sapatear, em contraste com os crioulinhos lépidos, dando pulos de cabritinho, a fechar a vila dos dançadores, modulando a gravidade das melopeias com a suavidade das suas vozes infantis, todos muito bem ensaiados em meses de noites preparativas, pois o melhor da festa é esperar por ela (MOURÃO, p. 351 in SOUZA, 2015, p. 94).

Diante deste contexto apresentado, não fica difícil inferir que a cultura popular em Poços de Caldas se baseia em raízes afro-diaspóricas desde sua fundação, assim como seus conflitos com a igreja – que nunca foi uma relação tão amigável – e com as classes dominantes conservadoras, resistindo até os dias de hoje, reconhecidos socialmente, politicamente e culturalmente.

O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas (HALL, 2006, p. 241).

Acompanhando a tendência ocidental, na metade do século XIX, este tipo de cultura popular afro-diaspórica sofre enormes influências com a “abertura” do mundo no pós-guerra, em especial pelos meios de comunicação de massa, TV, cinema, moda, arte, música, em sua grande maioria norte-americana, em Poços de Caldas não foi diferente. Não que elas desapareceram, de forma alguma, elas resistem até os dias de hoje com muito respeito e tradição, porém, muitos de seus adeptos mais novos buscaram novas formas de expressão mais modernas através da música e da dança, influenciados pela grande mídia.

Martín Barbero (2004) nos auxilia nesta compreensão, como a existência de um processo de identificação cultural e racial intermediado por diferentes suportes comunicacionais, estruturados pelos blocos de poder, pensados para agregação de nichos de consumo e desagregação de coletividades culturais sob domínio de interesses econômicos e políticos, de produtos e ideias das grandes indústrias do entretenimento e da cultura, que seduzem muitos e muitas, mas também é inegável que estas diferentes mediações engendram novas construções simbólicas, foi assim com o *hip hop*.

O popular configura-se então como esse “lugar” desde o qual se pode historicamente abarcar e compreender o sentido adquirido pelos processos de comunicação, tanto dos que superam o nacional “por cima”, isto é, os processos macro que o lançamento de satélites e as tecnologias da informação envolvem, como aqueles que superam “por baixo”, desde a multiplicidade de formas de protesto “regionais”, locais, ligados à existência negada, porém viva, da heterogeneidade cultural (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 127).

Souza (2015) também reforça esta característica, na qual a “cultura” dita como “popular” dos trabalhadores urbanos é aberta para a massificação ou aos mecanismos da

indústria cultural no espaço da periferia urbana, cidades de produção rural e na roça. Isso sem gerar muito conflito, pois cada qual ocupa espaço e tempos próprios, função específica e na manutenção do controle social e cultural. Assim como as manifestações dos Congos foram se ampliando ao longo dos anos no início do século, com novos grupos, cada um com seu santo devocional, elementos e sua própria identidade. Após a segunda metade do século XIX perderam espaço para o “novo”, que esta mesma população, em sua grande maioria negra, periférica e trabalhadora se identificou muito fácil (SOUZA, 2015, p. 276).



Figura 43: Baile "Black" em Poços de Caldas nos anos 1980

Fonte: Acervo do autor

Neste contexto, o *hip hop* em Poços de Caldas foi ganhando corpo, inicialmente pela dança nos bailes com “passinhos”, posteriormente um pouco mais engajado e competitivo com grupos de dança de rua informais em discotecas e mais à frente, até profissionais. Sem dúvida, a dança é o elemento mais praticado e de destaque na cidade até os dias de hoje, provavelmente pela transmissão desta herança cultural rítmica e corporal afro-diaspórica existente na região há mais de dois séculos, repassada entre gerações. Nos anos 1990, além dos grupos de danças da cidade, alguns dançarinos começaram a fazer rimas e migraram para a cena do *rap*, influenciados por muitos moradores recém-chegados de São Paulo e também pela grande mídia.

Vinculo a isso, as características contestadoras das danças e músicas no *hip hop* se assemelham com as das Congadas e outros elementos da cultura popular brasileira e sul mineira. Para tal exemplificação, utilizo dos estudos de Dias (2018) que destaca o corpo no *hip hop* como um “corpo impróprio”, que se impõe como forma de contestação por meio de diferentes expressões estéticas: em meio aos movimentos de contração e aos movimentos ziguezagueantes (*breaking*), que mimetizam o sofrimento e a dor deste corpo mutilado como

forma de reconstituí-lo e fortalecê-lo; do canto falado do *rap*, que serve como arma de denúncia das desigualdades sócio raciais (DIAS, 2018, p. 95).

Atualmente, a cena do *hip hop* em Poços de Caldas é completa e segue caminhando, com ou sem apoio governamental. Possui bons representantes de todos os elementos (DJs, MCs, dançarinos e grafiteiros), com destaque para a dança de rua, herdeiro direto das danças de Congada, elemento mais praticado e que o poder público municipal premia todos os anos com um “Prêmio de Incentivo à Dança”, um edital criado em 2016 devido à grande demanda do segmento na cidade (POCOS DE CALDAS, 2020). Agentes locais promovem batalhas de rimas mensalmente e batalhas de *breaking* com menos frequência. Desenvolvem também projetos socioculturais com o *hip hop* que colaboram na formação humana de crianças e adolescentes, assim como há também uma “Semana de Arte Urbana”, que espalha grafites por todas as regiões da cidade. Destaque também para a participação feminina engajada com grupos de dança, de *rap* e coletivos.

CAPÍTULO III: A CONSTRUÇÃO DO LOCAL DE FALA

No início dos anos 1990, vivenciamos a experiência de participar de alguns grupos de dança, destaque o grupo “*The Power*”, onde tivemos a oportunidade de nos apresentar no Concurso de Dança do programa Raul Gil, em 1996, na extinta Rede Manchete de televisão.



Figura 46: Apresentação do grupo "The Power" no "Programa Raul Gil", 1996

Fonte: Acervo do autor

Pouco tempo mais à frente, integramos a “Street Arts Breakers”, por me identificar mais com a dança *breaking*. Nesta época saíamos de Minas Gerais e íamos a São Paulo, na estação São Bento “buscar” movimentos e “trazer” para nossa cidade, Poços de Caldas. Vale lembrar que nesta época não havia internet, muito menos celulares, câmeras de vídeo tinham preço muito alto e estavam longe das condições financeiras da equipe.



Figura 47: Roda de breaking no terminal de ônibus de linhas urbanas. Poços de Caldas/MG

Fonte: Acervo do autor



Figura 48: Apresentação de rua dos grupos "The Power" e "Street Arts Breakers". Poços de Caldas/MG.

Fonte: Acervo do autor

3.1 – Uma Concepção Urbana

As vivências dançantes do *hip hop* nos proporcionaram grandes experiências e aprendizados para a vida. Disciplina, determinação, respeito, concentração, empatia, empoderamento, espírito coletivo e visão crítica da sociedade, são alguns que posso citar como destaque nesta caminhada. A liderança exercida em vários momentos neste período, junto a toda esta experiência, me motivou a ir além, vislumbrar novos horizontes e buscar novos conhecimentos. Foi desta forma que idealizamos, em companhia de três amigos, a companhia de dança ***Concepção Urbana***, em 2007.

Já tínhamos até aí uma notória bagagem artística – até cansativa. Vivências que se tornaram experiências de vida na dança até aquele momento. Percebemos o registro destas relações em nossa corporalidade, assim como as descritas por Michel Foucault (Ramazanoglu, 1993) ou como as observações de Sondra Fraleigh (1987), “o corpo vivido é experimentado na dança”, que auxiliou a me compreender enquanto sujeito, assim como modelou nossa identidade e nos permitiu a entender a qualidade humana num sentido muito mais amplo.

Com base nestas reflexões, começamos a (re)definir nosso propósito, buscando nos deslocar de uma linguagem puramente técnica e extrapolá-la para o “além da técnica”, percebemos que ela foi importante, mas não essencial. Buscamos, então, uma linguagem mais preocupada com a libertação humana e com o social, conectando os movimentos da dança com a linguagem visual do *graffiti* e musical do *rap* ou *breakbeat* e, utilizando o *hip hop* como veículo para o autoconhecimento e o conhecimento, assim como havia ocorrido conosco, explorando nossas qualidades críticas e criativas.

Encontravam-nos semanalmente, aos sábados, em local público aberto para treinos/ensaios e trocas simbólicas no centro da cidade de Poços de Caldas/MG, pois não tínhamos local de ensaio, mas que, posteriormente, foi nos oferecida uma sala em parceria com a Secretaria de Esportes da cidade. A equipe possuía quatorze dançarinos, dois coreógrafos e um diretor, posição de liderança que me foi designada por ser o mais velho entre os integrantes e possuir maior vivência no âmbito do *hip hop*.



Figura 51: Cia de Danças Urbanas "Concepção Urbana"
Fonte: Acervo do autor

A companhia de dança desenvolvia suas atividades criando coreografias de danças urbanas³⁹ com variações de estilos norte-americanos como *breaking*, *locking*, *house*, e *hip hop dance*, mas que também flertava com estilos brasileiros de dança contemporânea e capoeira, assim como ritmos afro, por influência de dançarinos que praticavam estas outras modalidades em outros locais e já traziam estas referências em seus corpos e em suas atitudes. Sobre o termo “danças urbanas” e sua prática, Edson Camargo (2013) refere:

No início, os críticos nem consideravam as vertentes das Danças Urbanas, como danças técnicas e, sim, um modismo que se perderia no tempo como tantos outros por não conseguir evoluir com as mudanças de comportamento da sociedade. Todavia, engana-se quem pensa assim, pois, mesmo depois de 40 anos de existência, esta expressão artística demonstra não estar estagnada, além de sempre estar presente para contestar e questionar, atualizando-se a cada transição da humanidade (CAMARGO, E. 2013, p. 48).

Apesar de praticar estilos de danças afro-norte-americanas, tínhamos sempre a preocupação de não “americanizar”, ou deixar-se influenciar pela mídia e o mundo do entretenimento norte-americano que invade os televisores, os filmes, o cinema, os videoclipes musicais com o viés de linguagem puramente comercial. Buscávamos sempre manter os “pés

³⁹ O termo “Danças Urbanas” tem sido amplamente discutido e questionado atualmente. Estudiosos norte-americanos destacam que o termo “*urban*” tem conotação preconceituosa e pejorativa em seu país.

no chão”, cientes de nosso contexto social, brasileiro, sul mineiro, periférico e suburbano do interior, deslocando-nos desta armadilha modista, “glamourosa” e comercial norte-americana, além de buscar desenvolver projetos socioculturais nas periferias da cidade, como mostra a figura 25. Esta foi uma marca de origem desta empreitada.



Figura 52: Matéria do "Jornal da Mantiqueira" sobre o desenvolvimento de projetos socioculturais nas periferias. Poços de Caldas/MG, 2010

Fonte: Acervo do autor

O projeto “*Na Batida do Hip Hop*” foi idealizado em 2012 por nós em conjunto com amigos(as) também atuantes no *hip hop*, que compartilhavam da mesma ideia. Traz como objetivo geral apoiar o desenvolvimento cultural de áreas economicamente desfavorecidas, oferecendo oficinas artísticas e culturais nas periferias da cidade de Poços de Caldas/MG, utilizando como ferramenta os elementos artísticos da cultura *hip hop* (DJ, MC, *Breaking* e *Graffiti*).

O Projeto traz também alguns objetivos específicos elaborados coletivamente que direcionam e embasam suas atividades, sendo eles:

- Promover a arte urbana como um dos pontos importantes para o desenvolvimento da educação e do bem estar;
- Utilizar dos elementos artísticos do Hip Hop como mediadores do conhecimento e aprendizagem;
- Estimular a capacidade cognitiva e emocional de crianças e jovens;
- Enfatizar a aprendizagem a partir da experiência;

- Desenvolver a identidade individual e coletiva como um ponto chave de comunicação e conectividade dos participantes;
- Gerar participação ativa;
- Buscar ambientes de trabalho onde se utilizam de várias ferramentas, meios de comunicação e estruturação coletiva e dinâmica;
- Estimular sempre a reflexão e discussão;
- Elaborar propostas que consigam criar significados, sentidos e partilha de conhecimentos.

Aparece como alternativa de arte-educação em espaços públicos, unidades escolares ou ONGs com grande força de diálogo e promoção de uma reflexão sobre a natureza e a função das ações estéticas próprias do indivíduo. Incitando o participante a reconhecer e explorar alternativas dentro das artes, (re)analisando melhor o seu “eu”, compreendendo melhor sua realidade e ampliando sua visão de mundo.

A idealização do projeto deu-se após a dissolução da Cia Conceção Urbana e a reflexão acerca do uso da linguagem dos elementos artísticos do *hip hop* para além da técnica, como potencial ferramenta de possibilidades para o enriquecimento de qualidades críticas e criativas dos sujeitos. Outra motivação era a falta de atuação do Poder Público nas comunidades mais carentes da cidade vista diariamente ao nosso lado, onde há uma grande fatia da população desamparada em questões como educação, saúde, infraestrutura e atividades artísticas e culturais, mas que dispunha uma política pública e um mecanismo para tal, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

Em suma, o Projeto justifica a sua execução ao acreditar que propiciando estratégias do exercício da cidadania emancipatória, digna, desvinculada das amarras de toda a ordem terá condições de alavancar, concomitantemente, uma ampla convivência comunitária por meio de ações integradas e complementares ao desenvolvimento cultural, educacional e psicossocial dos jovens participantes. Procura desenvolver experiências artísticas ligadas ao *hip hop* como estratégia de aproximação e criação de vínculo buscando expandir todos os limites possíveis dos jovens com sensibilização, coordenação corporal, musical e mental gerando ações colaborativas significativas, de grande porte, que dialoguem com a juventude da cidade.

Em 2018, o projeto foi contemplado com o “Prêmio Funarte Arte e Educação⁴⁰”, estando entre as dez melhores iniciativas de arte-educação do país, único representante de cidade do interior. Segundo a FUNARTE (2018), o objetivo foi selecionar e premiar projetos, propostas artísticas e planos de trabalho nas linguagens das Artes Visuais, Música, Dança, Circo e Teatro, em quaisquer meios e formatos, que promovam o reconhecimento e incentivem a continuidade de iniciativas inovadoras e experimentais no campo da arte e educação.

MANTIQUEIRA-POÇOS DE CALDAS, DOMINGO, 15 DE JULHO DE 2018

A-3

GERAL

Projeto de arte-educador de Poços é um dos 10 premiados pela Funarte

DELMA MAIOCHI
delmaochi@hotmail.com

Poços de Caldas, MG – O arte-educador Mário Castro Jr. teve seu projeto “Cultura & Arte Urbana – Na Batida do Hip Hop” premiado pela Fundação Nacional de Artes, do Ministério da Cultura, ficando em 7º lugar, com 94 pontos. O Edital Prêmio Funarte Arte e Educação 2018 contemplou dez projetos de diferentes regiões do país e tem como objetivo promover o reconhecimento e incentivar a continuidade de ações inovadoras e experimentais no campo da arte e educação.

“Ao todo foram mais de 500 inscrições de todos os Estados brasileiros e estar entre os 10 premiados é motivo de muito orgulho e felicidade. Sinceramente, quando houve a homologação das inscrições e vi que havia mais de 500 propostas minhas pretendendo ficar bem reduzidas, principalmente por conhecer tantos outros projetos fantásticos desenvolvidos no país”, conta Castro Jr.

Além da premiação em dinheiro, ele irá utilizar por algumas cidades baileiras a convite da Funarte, pelo “Programa Funarte de Seminários e Oficinas 2018”, para apresentar suas propostas. Os custos com passagens e diárias serão de responsabilidade da Fundação.

Além de arte-educador, Castro Jr. é dançarino de Breaking (Bboy), produtor cultural e pesquisador. Tem mais de 25 anos dedicado à cultura Hip Hop, esteve por duas vezes nos Estados Unidos em atividades artísticas e de pesquisa, Chicago e Nova York. É mostrando em Divulgação Científica Cultural na Unicamp.

PROJETO

O projeto Cultura & Arte Urbana – “Na Batida do Hip Hop” é desenvolvido desde 2008 nas periferias de Poços de Caldas, escolas públicas municipais e equipamentos públicos, como o Centro de Educação e Artes Unificado (CEU), no Jardim Itamaraty V, zona leste, e se baseia na problemática de que se nos Estados Unidos o Hip Hop virou uma empresa milionária cujo universo “glamouroso” distanciou-se da realidade de seus adeptos. “O objetivo de nosso projeto é justamente retomar os valores iniciais do movimento e reaproximá-lo das comunidades mais carentes de nossa cidade. A iniciativa do projeto é promover oficinas e eventos com música Rap, dança Breaking, Graffiti e rodas de conversa em diferentes bairros das periferias de Poços de Caldas estimulando o desejo de se expressar pela música e pela dança,



MÁRIO Castro Jr. desenvolve em Poços o projeto Cultura & Arte Urbana – “Na Batida do Hip Hop”

com batidas, rimas e passos originais, criando um ambiente de igualdade e acessível a todos, no qual não só o entretenimento é buscado, mas principalmente, o conhecimento, proporcionando assim um tipo de convívio e sociabilidade que permitam

um exercício mais justo e pleno da cidadania”, conta o arte-educador. Ele também lembra que o projeto quer expandir todos os limites possíveis das crianças e adolescentes com o trabalho de arte-educação, sensibilização, coordenação corporal,

musical e mental gerando ações colaborativas significativas, de grande porte, que dialoguem com a juventude da cidade, fomentando o surgimento e a qualificação de novos artistas e cidadãos de bem. Ao final do projeto, uma mostra artística e uma

semana cultural consolidam este objetivo, dando ao participante voz de artista e sujeito autor e fomentador da cultura em sua comunidade. O projeto é patrocinado pelo programa de patrocínios culturais do DME e apoiado pela prefeitura.

Figura 53: Matéria do “Jornal da Mantiqueira” edição de 15 de julho de 2018 destacando a premiação nacional recebida pelo projeto.

Fonte: <https://www.jornalmantiqueira.com.br/>

Além da prática de danças urbanas pela afinidade com o *hip hop*, a Cia. se apresentava em eventos da cidade e região como atração artística ou influência positiva para crianças e adolescentes em escolas ou eventos culturais. Mais à frente, passamos a participar de eventos e festivais pelo país, como por exemplo: *Festival Internacional de Hip Hop de Curitiba/PR*, como mostra a figura 26, *Festival de Joinville/SC*; *Meeting Hip Hop Festival/SP*; *Battle Brazil/SP*; *Rio Hip Hop Kemp/RJ* entre tantos outros. Em 2010 a Cia. fez

⁴⁰ <https://www.funarte.gov.br/edital/edital-premio-funarte-arte-e-educacao-2018/>
<http://cultura.gov.br/divulgado-o-resultado-do-premio-funarte-arte-e-educacao-2018/>

sua primeira apresentação internacional, no festival internacional “*Mercosur en Danzas*”, na Argentina, obtendo primeiro lugar na categoria adulto avançado.



Figura 54: Apresentação da Cia Conceção Urbana. Foto: Mariana Medeiros.

Fonte: Acervo do autor

São eventos de caráter um pouco mais comercial, mas que também promoviam os elementos da cultura *hip hop*, e muitos deles com grande profissionalismo, posso citar ainda como exemplo a *Battle Of the Year* em São Paulo, *FIH2 Festival Internacional de Hip Hop* de Curitiba/PR, *Eurobattle*, *Red Bull BC One* entre tantos outros. Destaca-se o fato de que a maioria destes eventos tem também caráter competitivo, além de troféus, possui prêmios em dinheiro. São encontradas premiações entre R\$2.000,00 e R\$200,00 por dançarinos. Os eventos internacionais oferecem quantias em dinheiro mais altas e/ou passagens para a final em outros países, como é o caso do *Red Bull BC One*, *WOD World Of Dance* entre outros.

Um aspecto que também contribuiu para a difusão destas produções e eventos foi o aumento das políticas públicas voltadas para a área da cultura a partir dos anos 2000. Em exemplo do quanto este desenvolvimento foi tardio, em Poços de Caldas/MG a lei municipal de incentivo à cultura foi promulgada em 1996, lei 6363/96⁴¹, mas que só entrou em plena atividade dois anos depois (POCOS DE CALDAS, 2020). Anterior a

⁴¹ <https://leismunicipais.com.br/a/mg/p/pocos-de-caldas/lei-ordinaria/1996/637/6363/lei-ordinaria-n-6363-1996-institui-o-incentivo-fiscal-para-apoio-a-realizacao-de-projetos-culturais-no-municipio-de-pocos-de-caldas-e-das-outras-providencias>

isso, os movimentos culturais populares sempre foram tratados às margens.

Durante muito tempo a ação do Estado ficou restrita a preservação daquilo que comporia o conjunto dos símbolos formadores da nacionalidade, tais como o patrimônio edificado e as obras artísticas ligadas à cultura erudita (composições, escritos, pinturas, esculturas etc.). O papel de guardião da memória nacional englobava atribuições de manutenção de um conjunto restrito de manifestações artísticas. As manifestações populares deveriam ser registradas e resgatadas dentro do que poderia ser classificado como o folclore nacional (CALABRE, 2007, p. 96).

A partir do governo do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, em 2002, que teve como Ministro da Cultura Gilberto Gil, foram desenvolvidas políticas de valorização da cultura popular e a diversidade cultural brasileira, ampliou fundos, democratizou o acesso às leis de incentivo à cultura, além de desenvolver programas de capacitação e profissionalização de agentes culturais, como exemplo, o curso de Gestão Cultural, ofertado pelos Institutos Federais⁴² distribuídos pelo país, no qual tive a oportunidade de ser aluno e professor alguns anos depois.

No primeiro ano da gestão do Ministro Gil, foi elaborado um plano de ampla reformulação da estrutura do MinC. Logo de início foram previstas alterações radicais na lei de incentivo. Antes de implementar as mudanças, o Ministério realizou uma série de consultas e fóruns com participação de diversos segmentos da área artística e da sociedade em geral, onde ficaram evidenciadas tanto as distorções acarretadas pela forma da aplicação da lei, quanto sua extrema importância para o setor artístico-cultural. Estavam abertos os primeiros canais de diálogo entre o MinC e a sociedade civil (CALABRE, 2007, p. 98).

No ano de 2009 fui convidado a ser membro oficial da *Universal Zulu Nation*⁴³, o que para mim foi motivo de muito orgulho e praticamente irrecusável, uma vez que sempre nos identificamos bastante com as diretrizes da organização que hoje existe no mundo inteiro através de capítulos que funcionam como “células” por seus representantes.

⁴² Os Institutos Federais são instituições, pluricurriculares e multicampi (reitoria, campus, campus avançado, polos de inovação e polos de educação a distância), especializados na oferta de educação profissional e tecnológica (EPT) em todos os seus níveis e formas de articulação com os demais níveis e modalidades da Educação Nacional, oferta os diferentes tipos de cursos de EPT, além de licenciaturas, bacharelados e pós-graduação stricto sensu.

⁴³ Como o próprio nome sinaliza, a *Universal Zulu Nation* apresenta uma concepção de mundo, de classe, de raça, calcada em preceitos universalizantes e místicos. O lema é paz, amor, união e diversão. Constrói uma estrutura conceitual para o movimento *hip hop* que o coloca como um instrumento e principal mediação para o ensino de “infinitas lições” que conduzirão à elevação espiritual e à conscientização em torno de diferentes temas, que vão da matemática à ufologia.



Figura 55: Cartão de filiação da Universal Zulu Nation
Fonte: Acervo do autor

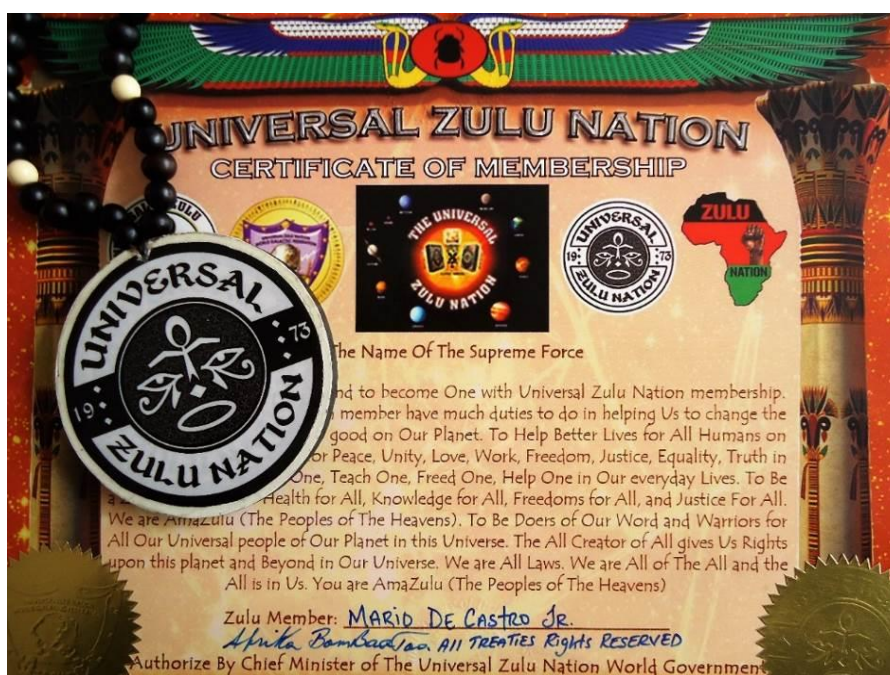


Figura 56: Certificado e medalhão de membro da Universal Zulu Nation

Fonte: Acervo do autor



Figura 57: Mário Castro Jr e King Nino Brown

Fonte: Acervo do autor

Após a inserção na UZN, acompanhando e compreendendo mais de perto as “*infinity lessons*”, que são textos publicados pela organização que exaltam os valores do conhecimento, da sabedoria e da compreensão, optamos por nos dedicar ainda mais nas questões sociais, buscando transmitir o hibridismo cultural que estrutura e envolve nosso nascimento, crescimento e desenvolvimento contemporâneo, buscando sempre escapar da armadilha da apropriação cultural do *hip hop* pelos meios de comunicação e pela indústria do entretenimento norte-americana, levando estas concepções para a Cia. de dança e para os projetos culturais que desenvolvia.



Figura 58: Alunos do projeto sociocultural da Zona Sul de Poços de Caldas/MG.

Fonte: Acervo do autor



Figura 59: Alunos do projeto sociocultural da Zona Leste de Poços de Caldas/MG.

Fonte: Acervo do autor

Em 2011, a Cia. de danças urbanas conseguiu realizar o maior feito artístico de sua existência. Após obter boas classificações em festivais pelo país e na Argentina, enviamos para o festival WOD “World Of Dance”, realizado em Chicago/EUA, um vídeo de uma proposta coreográfica híbrida que vínhamos trabalhando, que continha

passos de danças regionais brasileiras com variações para as danças urbanas, afro-americana e contemporânea. A proposta foi aceita pelos organizadores do festival e com recursos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura⁴⁴/MG e Fundo Nacional de Cultura⁴⁵ foram custeadas as passagens aéreas e representamos os brasileiros neste festival que continha grupos amadores e profissionais do mundo todo, como mostra a figura 35.



Figura 60: Cia Conceção Urbana no palco do World Of Dance. Chicago/EUA, 2011.

Fonte: Acervo do autor

⁴⁴ Mecanismo que regulamenta as inscrições de projetos culturais que serão incentivados por meio de recursos do Incentivo Fiscal à Cultura, de forma a instruir os procedimentos de sua utilização.

⁴⁵ O Fundo Nacional da Cultura (FNC) é um fundo de promoção da cultura no Brasil, que foi criado pela Lei 8.313/1991, a Lei Rouanet.



Figura 61: Matéria do "Jornal da Mantiqueira" edição de 25 de novembro de 2011 destacando a representação do grupo nos EUA.

Fonte: Acervo do autor

Em 2014 a Cia. Concepção Urbana se desfez devido a várias atribuições dos dançarinos participantes, dentre os principais: estudo, trabalho e filhos. Alguns dançarinos, após a experiência nos Estados Unidos, voltaram para o Brasil, mas depois decidiram retornar para lá e vivenciar uma experiência maior (artística ou não), haja vista que todos nós já tínhamos conseguido visto americano válido por dez anos. A partir daí, sigo meu trabalho “solo”, com vistas somente ao desenvolvimento de projetos culturais na cidade de Poços de Caldas/MG.

Neste mesmo ano, tive a oportunidade de retornar aos Estados Unidos após aprovação de um intercâmbio cultural promovido pelo Ministério da Cultura⁴⁶, agora para a cidade de Nova Iorque, berço da cultura *hip hop* no mundo, com a finalidade de ampliar meus conhecimentos, vivenciando os locais e tendo contato pessoal com pioneiros do movimento, além de visitar e participar das comemorações do quadragésimo primeiro aniversário da *Universal Zulu Nation* e quadragésimo aniversário da cultura *hip hop*, data simbólica comemorada em doze de novembro de cada ano.

⁴⁶ <http://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2014/11/dancarino-de-pocos-representa-hip-hop-em-intercambio-no-exterior.html>



Figura 64: Afrika Bambaataa e Mário Castro Jr. Nova York, 2014.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 65: Mário Castro Jr e Sadiki Ugbala - veterano Black Phanter
Fonte: Acervo do autor

A partir daí, optei por retomar meus estudos do curso de Administração (PUC/MG) e escrevi um artigo de conclusão de curso intitulado “Empreendedorismo cultural – Desenvolvendo projetos com o Hip Hop”. Logo após a conclusão da graduação, ingressei em uma especialização Lactu Sensu em Mídias e Educação, pelo Instituto Federal do Sul de

Minas Campus Passos, em que produzi como trabalho de conclusão de curso outro artigo vinculando o *hip hop* à área acadêmica, intitulado *Arte-Educação, Mídias e Hip Hop – Reflexões e sentidos*⁴⁷.

Antes ainda de finalizar esta especialização, ingresso no mestrado em Divulgação Científica e Cultural. Paralelo a estes estudos, continuo desenvolvendo atividades de arte-educação em algumas ONGs da cidade e desenvolvo dois projetos culturais em quatro periferias da cidade de Poços de Caldas/MG. Acho necessário um esclarecimento, uma reflexão epistemológica e histórica acerca de minha forte aproximação com o *hip hop* pela relação tão estreita com o “objeto” de pesquisa. Afinal, este “objeto” não é algo abstrato, ao contrário, trata-se de um trabalho quase que diário, que tem histórias, objetivos, referências, grande valor simbólico, e realizado por seres humanos que possuem sentimentos e expectativas, geralmente excluídos socialmente.

Como um jovem pesquisador produzindo discurso dentro de uma das maiores universidades públicas da América Latina, a UNICAMP, onde são produzidas grande parte das pesquisas do país, local também das elites e da erudição, é preciso ter bastante cautela, sensibilidade e humildade ao buscar entender, analisar e explicar culturas populares como a do *hip hop* sem cometer algum ato de aspereza. Procuro compreender e difundir as produções e trocas simbólicas do Projeto com distanciamento crítico, porém, “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002), lançando luz sem tentar ofuscar. Há grande crítica dentro do *hip hop* a pesquisadores que o utilizam como “objeto” (cobaia), para fazerem suas pesquisas, conquistar seus títulos, sem oferecer qualquer retorno para suas comunidades.

Assim, em meio a todas estas vivências intuitivas, como adepto e militante ativo da cultura *hip hop* ao longo de três décadas circulando em eventos, realizando pesquisas empíricas, participando de festivais e movimentos culturais nas periferias, inclusive trabalhando nelas, percebi/senti a necessidade de estar, cada vez mais, buscando o conhecimento e o levando/aplicando nestes locais, muitas vezes de difícil acesso não só com barreiras físicas e estruturais, mas também com barreiras linguísticas e de preconceito.

Conhecer a sua própria realidade. Participar da produção deste conhecimento e tomar posse dele. Aprender a escrever a sua história de classe. Aprender a escrever a História através da sua história. Ter no agente que pesquisa uma espécie de gente que serve. Uma gente aliada, armada de conhecimentos científicos que foram para sempre negados ao povo, pretende ser um instrumento a mais de reconquista popular (BRANDÃO, 1988, p. 10-11).

⁴⁷ Todos estes trabalhos podem ser acessados em <https://drive.google.com/drive/u/0/my-drive>

**CAPÍTULO IV: A ARTE-EDUCAÇÃO ATRAVÉS DA PRÁTICA
CORPORAL E CONSCIÊNCIA SOCIAL PELA CULTURA *HIP HOP***

4.1 – Produzir e resistir para ser sujeito

Entendemos produção a partir dos estudos de Antônio Negri (2001), como a potência de vida presente em todos os humanos, empregados ou não, ricos ou pobres, negros ou brancos, pessoas em situação de rua, estudantes, mulheres, entre tantos, e, compreendo ainda, que produzimos quando estamos juntos e quando podemos afetar e ser afetados pelos demais corpos, dados a partir de diferentes processos de comunicação em que falamos diversas línguas, pelo encontro com a alteridade (NEGRI, 2001, p. 103).

Maturana (2002), traz em sua perspectiva os termos organismo e meio, que desencadeiam mutuamente mudanças estruturais sob as quais permanecem reciprocamente congruentes, de modo que cada um flui no encontro com o outro seguindo as dimensões em que conservam sua organização e adaptação, caso contrário, o organismo morre (MATURANA, 2002, p. 147). Perspectivas estas que, de certa forma, também se relacionam com as de Espinosa, quando reflete acerca da potência do corpo em suas relações “o que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado” (DELEUZE, 2017, p. 147).

Ao afetarem e serem afetados, os seres humanos em sua produtividade, ou seja, em sua potência de existir, expressam e produzem novos devires, novas subjetividades, ao mesmo tempo em que resistem às tessituras opressoras, injustas, desiguais e excludentes do capitalismo, em um terreno de luta e de negociações. Esses movimentos de produção e de resistência, de acordo com Deleuze e Guattari (2010), acontecem ao mesmo tempo, pois não é possível construir um novo território para existir subjetivamente, sem resistir às forças presentes no campo em que se empreende o coletivo e o singular.



Figura 39: Apresentação artística de dança breaking na E.M. Haroldo Afonso Junqueira, 2019

Fonte: Acervo do autor

Assim, a relação entre educação, cultura, arte e política é apontada como uma reconfiguração da experiência comum do sensível, da mudança dos modos de apresentação sensível e das formas de enunciação, da realização de dissociações, “ruptura de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitam a cada um o seu lugar na ordem das coisas” (RANCIÈRE, 2012, p. 67).

Diante destas perspectivas, ao produzir o novo e resistir, estamos criando um novo solo para pisar. Caminhando nestes campos densos onde a opressão, a padronização, a subordinação, a desigualdade, a exclusão e o preconceito fincaram alicerces profundos, abrimos algumas “linhas de fuga” e encontramos algumas brechas para onde escapar, trilhando novos caminhos, negociando algumas passagens, fazendo pontes, rasgando este tecido social manchado pela ganância de poucos.

Ao passar por estes caminhos, afetamos e somos afetados, relacionamos, sentimos e coexistimos em interações epistemológicas reais com a cultura popular. Somos agraciados com uma espécie de “validação operacional” de autoaceitação e aceitação do outro, nos empenhamos em tangibilizar um mundo novo, para que seja possível (re)existir nele. Acreditamos, assim, estar vivenciando com os/as participantes um princípio de autonomia que permita um caminho para a construção dos sujeitos nos próprios processos de formação.

Pela prática democrática vão se explicitando direitos-deveres da vida cidadã: a participação política, a expressão cultural, o usufruto de conquistas no campo da

justiça social, as oportunidades de realização, sem a qual a liberdade é mera utopia. A cultura popular – **e o hip hop se insere nisso** – e a educação popular têm como palco a vida comunitária, que é sua escola e é essencialmente política. Seu fundamento é o exercício da cidadania, efetiva participação das pessoas nos destinos de sua comunidade. Nos movimentos sociais, a escolarização pela cultura realça questões relevantes, tais como contradições entre pressupostos teóricos e prática cotidiana [...] e isso se resolve através do movimento ação – reflexão – ação renovada – nova reflexão (VIEIRA, 1989, grifo nosso).

Ao lidar com significação do sujeito como subsídio é produzir um tipo de olhar que, na experiência, vê algo que toca e é tocado. Através deste afetar-se, a corporalidade se estende, relaciona e concebe o espaço-tempo em ações e condutas que requerem disciplina e aprofundamento. Estes mecanismos didatizam o enfrentamento das dificuldades do dia a dia. Ao familiarizar-se com o significar/representar do fazer artístico, surgem estratégias plurais que correlacionam o crescer e o conhecer.

A prática da oficina de dança acontece justamente nesses âmbitos – de produzir convivência com a diferença, encontro com a alteridade e trabalho para a singularização, em resistência à solidão, ao medo do outro e da coisificação do ser humano – ao se propor a enfrentá-los para produzir novos encontros, pautados pela produção de singularidade, intensidade, expansão, arte para todos e trabalho para a subjetivação (BICHARA, 2014, p. 34).

Neste sentido, a linguagem científica (biossistêmica) e artística (expressiva) podem ser compreendidas/utilizadas concomitantemente no mesmo campo, onde o humano, a cultura e o ambiente se realizam. Tal relação é consciente e permite enfrentar problemas atuais da civilização, onde o sujeito torna-se um “restaurador” de si e do seu entorno, podendo dizer para o mundo “estou aqui, eu existo”. É possível que a arte feita para todos, aliada a uma estética de resistência, sejam uma “arma” para lutar contra o ódio, a ganância e a discriminação social.

4.2 – Art’culando movimentAções de impacto social, cultural e educativo

“[...] saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (FREIRE, 1996, p. 52).

Dentro dessa perspectiva freiriana, o projeto busca, através de suas atividades artísticas, criar espaços de aprendizado que vão além de uma sala de aula convencional, que ocorram pelo corpo, por uma parede grafitada, por uma letra de música trabalhada. Articula

saberes primeiro com o conhecimento prévio (e paralelo) à sala de aula, sistematizado pela experiência com a cultura popular do *hip hop*, expondo seus conteúdos aprendidos na apreensão da realidade, estruturando-se em expressão corporal, visual, oral.



Figura 68: Registro da oficina de graffiti na E.M. Alvino Hosken de Oliveira.
Poços de Caldas/MG

Fonte: Acervo do autor

Ainda que a apropriação de conhecimentos possa se dar de forma difusa, em meio a atividades variadas, tais como oficinas de dança *breaking*, *graffiti* ou percepção musical, o projeto valoriza encontros como locus privilegiado da circulação e produção de conhecimentos. Nos encontros, são discutidos pontos de pauta, distribuição de tarefas, estabelecimentos de objetivos, entre outras ações, de forma coletiva com os participantes das oficinas (mesmo crianças) e rede de apoio, como demonstra a figura 46, onde a psicóloga Livia Menezes media o diálogo com a comunidade.



Figura 71: Registro de reunião de grupo de fortalecimento de vínculo com alunas do CEU Zona Leste

Fonte: Acervo do autor

De maneira geral, as ações desenvolvidas coletivamente envolvem também a discussão de questões pertinentes às questões estruturais de vida da comunidade ou ainda em proposições de atuação de melhoria local, como campanhas e ações solidárias. É a partir destes encontros que definimos, por exemplo, que muro vamos grafitar, de qual local, qual será o tema e o porquê. Neste sentido, com dinâmicas e características diversas, o projeto *Na Batida do Hip Hop* pode ser considerado como um espaço de práticas que, sem ser fixo ou suficientemente institucionalizado, engendra possibilidades dos usos da linguagem.

Neste universo, nas diversas práticas do uso da linguagem que se mobilizam nas comunidades, segundo Kleiman (2006), os ativistas atuam como agentes de letramento e têm como características:

Conhecedores dos meios, fraquezas e forças dos membros dos grupos e de suas práticas locais, mobilizadores de seus saberes e experiências, seus ‘modos de fazer’ (inclusive o uso das lideranças dentro do grupo), para realizar as atividades visadas: ir e vir, localizar, arrecadar, brincar, jogar, pesquisar (KLEIMAN, 2006, p. 11).

Desta forma, mostram-se agentes ao criar condições alternativas, como também formar outras pessoas por meio das vivências que realizam, nas quais colocam em foco as concepções de aprender e ensinar, no *hip hop: each one to teach one* (cada um ensina um), já

citada anteriormente nesta dissertação. Assim, a intensificação das trocas simbólicas conduz ao conhecimento de que a cultura de rua é mais do que dança, mais do que rima e “pichação”: trata-se também de um espaço de expressão de sentimentos, contestação diante da exclusão, do racismo, preconceito e discriminação. Acomodando também as questões sobre desigualdade de classe e, mais recentemente, de gênero.



Figura 72: Oficina de *graffiti*. CEU Zona Leste, Poços de Caldas/MG

Fonte: Acervo do autor

Zanella et al. (2006) trazem elementos que contribuem para esta compreensão entendida a partir das relações que o sujeito estabelece com a realidade e que vão além do âmbito artístico, sendo uma dimensão importante do ser humano e que existe na medida em que o mesmo se relaciona com o mundo de modo a transcender a noção prática utilitarista. Isto é, a vivência estética possibilita uma ampliação dos sentidos, favorecendo a resignificação da existência e dos processos os quais os sujeitos vivenciam.

Nas oficinas de dança *breaking*, o intuito é proporcionar – e estimular – aos participantes (crianças, adolescentes e jovens) autoconfiança através das acrobacias, assimilação musical, criatividade, conhecimento de mundo, habilidades rítmicas e expressão de sentimentos pelo corpo por meio de interações entre educador, educando e ambiente.

Educação através da arte (TELES, 2017) a partir da proximidade, da objetivação da imaginação no mundo real. A imaginação acontece quando o sujeito reconhece e supera o seu passado dando oportunidade às projeções futuras. Assim, o processo de criação envolve o

afeto na medida em que é realizada pela subjetividade, pois ao transformar a objetividade em outra, deixa-se as marcas na construção do sujeito (TELES, 2017, p. 640).



Figura 73: Oficina de dança breaking na E.M. Alvino Hosken de Oliveira
Poços de Caldas/MG – 2019
Fonte: Acervo do autor

Assim, esta convivência com a arte traz uma reação que tira o indivíduo do cotidiano e busca transformá-lo; uma sensibilização provocada pelos estímulos artísticos que afeta o sujeito e possibilita novas formas de se compreender e se expressar no mundo, com objetos ou fenômenos (COLLINGWOOD, 1938; VIGOTSKI, 2003).

A roda de *breaking* simula a vida, um círculo, um ciclo, um espaço que temos total controle, elementos da plástica do corpo, *top rock*, *footwork*, *power move*, da alegria que transmuta num giro de cabeça, desliza nas costas, um salto, uma fuga, um *freeze*, começo, meio e fim. A batida (*beat*) musical alarga o ritmo, o fluxo no corpo que dobra e desdobra, que expõem marcas, gestos da leveza da alma, um transe, uma força, que ao mesmo tempo revela as estratégias da vida, uma composição de movimento do corpo, com traços e vestígios transcendentais da cultura.



Figura 76: Roda de *breaking* com as crianças alunas do CEU
Zona Leste
Fonte: Acervo do autor

Neste sentido, celebra-se a transformação do ambiente à interação do corpo/(eu) com as coisas do mundo. Conforme Marcelo Nascimento (2013), o corpo que dança não só ocupa o espaço, como assume-o, tornando-se uma nova forma do mesmo (DE MAIO NASCIMENTO, 2013, p. 84). Simbolicamente, podemos dizer que o espaço funciona como território à transcendência do sujeito, auxiliando-o a se situar no mundo. Em caráter cultural e socioeducativo, buscamos trabalhar a arte em *graffiti* de diversas idades a partir da desconstrução do estereótipo negativo sobre este tipo de manifestação artística, a partir do conjunto de significações, no sentido de sustentar e considerar as identidades expressas nesta arte, compartilhando o saber prévio e particular com o destinatário universal.

Neste sentido, instrutores de *graffiti* do projeto buscam distinguir o *graffiti* da pichação (marcação de território/*tags*). Visualmente, a marcação consiste em siglas, insígnias ou uma frase, enquanto o *graffiti* geralmente envolve murais, sugerindo que as pessoas estendam o conceito normal de “propriedade”. Assim, o *graffiti* como um estilo de tipografia altamente performativo, demonstra como um significado costuma ser utilizado nas dimensões espaciais. A prática desta manifestação artística urbana no projeto com a juventude exhibe os tipos de conflitos entre espaço e discurso evidentes nas oficinas de *hip hop*.

Já com as crianças, as atividades são desenvolvidas de forma lúdica, envolvendo o desenho, as cores e a identidade, oportunizando escolhas, experimentações e a diversidade nas criações perpassando pela criatividade. Ao passar pela formação das identidades das crianças e adolescentes, o *graffiti* propaga a cultura de paz e valores indispensáveis na construção do

sujeito, de uma sociedade mais harmônica, justa e acessível em suas diversas esferas e dimensões das relações humanas.



Figura 79: Oficina de *graffiti* com o grafiteiro Diego Dais
Fonte: Acervo do autor

Com grande diversidade formal, temática artística e sua capacidade de promover a “inserção no real”, o *graffiti* possui um campo fértil não apenas para a expansão da criatividade, mas que serve também como ponto de partida para se discutir preconceitos, diferenças de classes e gênero. Associada ao que Elliot Eisner (2002) diz sobre a habilidade humana de criar cultura e formar conceitos.

Os conceitos são misturas de imagens sensoriais ou combinações que são usadas para representar uma experiência particular, possibilitando criar duas coisas bem únicas da espécie humana: a primeira é de imaginar possibilidades que não havíamos encontrado antes e de poder tentar criar a partir da imaginação (EISNER, 2002, p. 3).

A proposta de desenvolvimento de atividades desta natureza no projeto foi a de trazer “outros olhares” para o que, muitas vezes, não queremos olhar ou não nos deixam olhar. A arte urbana contemporânea possibilita múltiplas maneiras de (re)pensar o mundo, o sujeito. Maneiras estas que criam uma lógica própria que muitas vezes não precisa ser

explicada, o contato direto é único para cada pessoa e a imaginação se encarrega do restante, como mostra a figura 50, com os alunos expondo seus trabalhos com muito orgulho.



Figura 80: Exposição dos trabalhos de *graffiti* dos alunos da E.M. Alvino Hosken de Oliveira

Fonte: Acervo do autor

Além das atividades de artes visuais pelo *graffiti*, norteadas pela aquisição da linguagem tecnológica, buscamos também organizar em sua proposta a utilização de recursos audiovisuais, exibição de filmes ou documentários, com a temática do *hip hop* ou não, de maneira a estabelecer uma relação crítica-produtiva, entre o aprendizado e o dia a dia dos participantes das oficinas, que abordem temas e toquem em questões sociais, raciais, artísticas e comunitárias. A construção de significados para ver e compreender o mundo, articulado ao conhecimento histórico, revela o uso de práticas socioeducativas voltadas à vivência de experiências e a ampliação do repertório de saberes dos alunos.



Figura 81: Exibição de documentário no CEU Zona Leste

Fonte: Acervo do autor

Desta forma, imergindo em outras histórias – que na maioria das vezes são parecidas com a deles – os jovens podem refletir sobre seus caminhos, em suas tomadas de decisões e (re)descobrir novas possibilidades. Com base nessa visão pode-se enfatizar que o participante da oficina, quando devidamente orientado, pode potencializar a apreensão do saber, recriando de forma significativa a sua própria história. Pelo viés dos multimeios, o aluno pode dar resposta a tudo que está ao seu redor, ou seja, tudo que está acontecendo ou já aconteceu no mundo que o cerca. Isto porque esses recursos tornam a prática de ensinar e de aprender motivadora, variada e lúdica, conforme colocam Anacleto, Michel e Otto (2007, p .22).

O contato com os *breakbeats* e a música (*rap/Dj*) permite discutir os conceitos de autoria e criatividade, além de contribuir na dança com o ritmo. Entendimentos fundamentais que auxiliam na reflexão corporal/mental/sensível do sujeito, para permitir uma revisão crítica detalhada das perspectivas atuais em um solo produtivo. Tais entendimentos fundamentais podem ser comparados ao uso comum do termo ciência normal. A ciência normal se refere a um paradigma que é tão prevalente que não requer explicação, é apenas referenciado como fato (KUHN, 2012).

Ao abordar o uso da estética da música do *hip hop* de amostragem e “remixar” em oficinas, o arte-educador – neste caso, o DJ – consegue introduzir uma reflexão crítica para

discutir como a sociedade valoriza sua autoria e sua criatividade, juntamente com a introdução de novas mídias digitais por meio de um tópico de conversa comum e acessível a todos.



Figura 82: Oficina de discotecagem e *remix* com DJ Mancha

Fonte: Acervo do autor

O *remix*, como já sugerido por Marcus Bastos (2008), tem a função de misturar um conteúdo. Enquanto as especificidades do *remix* podem mudar dependendo das referências históricas ou culturais, geralmente, o *remix* consiste em reconstruir o conteúdo para apresentá-lo de uma nova maneira (BASTOS, 2008). Esta abordagem abre um campo de infinitas possibilidades aos participantes da oficina, espaço para construção e desconstrução não só musical, mas também de perspectivas, de consciência, de identidade, de vida.

Ao investigar as músicas de *hip hop* para o uso da amostragem de conteúdo, ou análise de letras, os alunos se tornam pesquisadores críticos da arte e do processo de criação. Abordam temas da cultura *pop* e os localizam em um contexto histórico mais amplo, de um relacionamento, de identificação pessoal ao conteúdo. Quando o conteúdo amostrado é remixado em um novo contexto, podem ser apresentados debates filosóficos sobre como a desconexão da aura do conteúdo original permite novas formas de interpretação, engajamento e expressão, como sugere Theodore Adorno (1941):

O início do refrão é substituível pelo início de inúmeros outros refrões. A inter-relação entre os elementos ou a relação dos elementos com o todo não seria afetada. Em Beethoven, a posição é importante apenas em uma relação viva entre uma totalidade concreta e suas partes concretas. Na música popular, a posição é absoluta. Todo detalhe é substituível; ele serve sua função apenas como uma engrenagem em uma máquina (ADORNO, 1941, p. 56).

Enquanto a declaração de Adorno vem de um tempo anterior à mídia digital, sua visão sobre a modularidade da música popular aborda os mesmos valores das discussões atuais sobre a remixagem digital e a amostragem de músicas. Ângela Souza (2011) argumenta que o *rap* se destaca entre outros elementos do *hip hop*, por abordar *in loco* os problemas das periferias. Isso se dá quando os jovens abandonam a condição de consumidores, para assumir a categoria de produtores de cultura, abordando temas cotidianos da vida urbana, como o preconceito, o racismo e as mazelas sociais (SOUZA, 2011, p. 101). Como relata o *rapper* Thaíde na canção intitulada “Revolução” (1996).

Sinceramente já estou de saco cheio
 Todos sabemos, que temos nossos **anseios**
 E as vezes quem me liga não se liga
 E se ficasse mais ligado as coisas melhorariam mais rápido
 Quem sabe o **medo de lutar** seja a causa disso?
Quantas vezes enfrentou o sistema? Pense nisto
 Mas não da maneira que você faz todos os dias
 Sempre ocupando com problemas e **se escravizando por ninharia**
Alguma vez parou? Analisou? Você é filho dessa terra e o que conquistou?
 Mentiras, planos falíveis mais mentiras
 É a panela política cozinhando seu cérebro
 O tempero fica por conta do faz de conta, vê se não conta com as falcatuas, não
Eu sei que essa é a hora, a hora é agora
Vamos embora que esperar não é saber
Temos que vencer, tomar o poder, de uma vez por todas
Revolução é o que é preciso e eu to nessa lista
 Precisamos com **coragem** unir as nossas **forças**
 E acabar com esse **flagelo, capitalista**⁴⁸
 (Thaíde & DJ Hum - Revolução)

Assim, as atividades artísticas por meio do *hip hop* não servem apenas a uma função social e cognitiva, de modo a buscar uma compreensão da realidade como ela se representa, pois, embora a criação artística parta de uma realidade, essa é superada, sendo que novos elementos são incorporados. Nesse sentido, a arte “transfigura a realidade tanto na

⁴⁸ (Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/thaide-e-dj-hum/927970/>, acesso em 09 de Novembro de 2020). (grifos meus).

imaginação e na fantasia, quanto nos objetos e situações do real elaboradas pelo artista” (MOLON, 2007, p.126).



Figura 83: MC Fabinho e DJ Mancha em apresentação no projeto

Fonte: Acervo do autor

Desse modo, destacamos estas atividades desenvolvidas pelo projeto que abarcam relações interpessoais e se constituem pelo pensamento, pela linguagem, por sentimentos e ações. Sempre buscando uma abordagem construtiva e entendida como potencializadora ao sujeito, portanto, não sendo passivo. Ele se constitui e é constituinte nas interações e pelas relações que estabelece, sendo dotado de vontades e criatividade nesse processo.



Figura 84: Apresentação artística de dança *breaking* no Teatro Benigno Gaiga. Pocos de Caldas/MG

Fonte: Acervo do autor

4.2.1 – *Aprendizado, relações com a educação não formal, informal e formal*

Na perspectiva da psicologia humanística⁴⁹, a aprendizagem seria uma mudança relativamente duradoura no conhecimento, no comportamento ou na compreensão que resulta da experiência. O que se percebe é que a experiência é fundamental para que a aprendizagem ocorra. De acordo com o que é aprendido, o evento (aprendizagem) pode ser governado por princípios de ativação diferentes e pode envolver processos corporais distintos, principalmente considerando que o fenômeno aprendizagem é da ordem do processual e do inacabado (VIGOTSKY, 2003; VANLEHN, K.; SOLOWAY, E, 1999).

Observamos que, na maioria das vezes, as trocas de conhecimentos no *hip hop* acontecem em espaços informais (praças, estações, rua) e de educação não formal (Ongs, espaços culturais, associações, clubes) e tem caráter de entretenimento e lazer, porém, com um plano de fundo de sociabilidade e educação. Tal como descreve Olga Simson (2003), ao abordar as trocas de conhecimentos presentes na educação não formal, “a transmissão de conhecimento acontece de forma não obrigatória e sem a existência de mecanismos de repreensão em caso de não aprendizado, pois as pessoas estão envolvidas no e pelo processo ensino-aprendizagem e têm uma relação prazerosa com o aprender” (SIMSON, 2003, p. 65).

Almerindo Afonso (1989), motivado pela onda de movimentos sociais e pela repercussão da educação popular e o reconhecimento das ações educacionais de Paulo Freire no Brasil, afirma serem características da educação não formal: a) apresentar caráter voluntário; b) promover, sobretudo a socialização; c) promover a solidariedade; d) visar o desenvolvimento; e) preocupar-se essencialmente com a mudança social; f) serem pouco formalizados e pouco hierárquicos; g) favorecer a participação; h) proporcionar a investigação e projetos de desenvolvimento; i) serem, por natureza, formas de participação descentralizadas (AFONSO, 1989 *apud* SIMSON, O. R. de M.; PARK, M. B.; FERNANDES, R. S, 2001, p. 21).

Maria da Glória Gohn (2010) reforça este contexto esclarecendo que os princípios de levantamento e debate de questões sociais da educação não formal são situados, sobretudo, em sua característica problematizadora (GOHN, 2010, p. 34). De acordo com essas diretrizes,

⁴⁹ Vertente da psicologia, o trabalho de Vygotsky possui grande relevância no que diz respeito à perspectiva sócio interacionista.

o aprendizado constitui-se de maneira crítica e reflexiva, por meio do estímulo à construção de uma leitura da realidade a partir da prática da observação do contexto cotidiano, auxiliando na articulação sócio-política de grupos sociais e movimentos reivindicatórios. Deste modo, visa a transformação social por meio da busca coletiva de soluções para problemas comunitários.



Figura 85: Matéria do "Jornal de Poços" divulgando as oficinas do projeto no Plano Municipal da Juventude.

Fonte: Acervo do autor

Indo fortemente de encontro a estas características, o projeto *Na Batida do Hip Hop* encontrou apoio em várias ONGs da cidade de Poços de Caldas, que solicitavam sua atuação na instituição, por exemplo, Lar Criança Feliz, Instituto Semear, Casa do Caminho, ABACO, entre outras. Em nossa experiência e contexto, as ONGs, por sua limitação financeira para custear arte-educadores, solicitaram que artistas locais e oficineiros escrevessem projetos culturais e autorizaram a execução em suas instalações, haja vista que já possuíam infraestrutura física e demanda social.



Figura 86: Divulgação no site da prefeitura de Poços de Caldas sobre oficinas na ABACO.

Fonte: <https://pocosdecaldas.mg.gov.br/noticias/projeto-na-batida-do-hip-hop-oferece-oficinas-de-arte-urbana-na-abaco/>

Ana Lúcia Souza (2011) relata que o retrospecto do movimento cultural do *hip hop* oferece indícios para (re)pensar a amplitude de ocupação e transformação dos espaços onde ele consegue chegar e, também, o porquê de seu reconhecimento atual como um movimento cultural e político de desenvolvimento de práticas socioeducativas, de resistência e de autoafirmação (SOUZA, 2011, p. 35). De certo modo, o *hip hop* se filia a uma noção de educação, em sentido amplo, nos moldes explicados por Beatriz Silva (2003), ao tratar de uma concepção de educação pautada na matriz africana:

Só se torna educado quem se vale da educação para progredir no tornar-se pessoa, o que implica fazer parte de uma comunidade. A comunidade, território de convivências, se forma e mantém no conjunto de relações entre as pessoas, o que possibilita a cada um exercer, desenvolver, enriquecer suas energias, potencialidade, saberes (SILVA, 2003, p. 186).

Nesta perspectiva, a educação seria importante para que as pessoas aprendessem a “conduzir a própria vida” (SILVA, 2003), usufruindo coletivamente dos aprendizados, tal como acontece em outras expressões culturais da diáspora negra: capoeira, maracatus, jongo, maculelê, terreiros de candomblé, congadas, sambas, batuques, passos de *soul* e *funk*, rodas de dança *breaking* e rimas, nas quais as diversas maneiras de participar têm feito sentido e representam possibilidades de trocas e de sociabilidades no processo de educação de várias gerações (SILVA, 2003, p. 187).



Figura 87: Oficina de *breaking* na escola CEPOC.
Fonte: Acervo do autor.

Na educação formal, a primeira experiência foi no ano de 2015, na Escola Estadual Dr. João Eugênio de Almeida, localizada no Jardim São Paulo, zona leste de Poços de Caldas/MG através do Programa “Alfabetização e Letramento – Ampliando as Possibilidades do Aprender”. Que após receber recursos da Secretaria de Estado de Educação através do termo de compromisso nº 794036/2015, realizou um processo licitatório na modalidade de convite para contratação de profissionais para conduzirem oficinas, neste caso, “dança *hip hop*”.



Figura 88: Alunos da E.M. Haroldo Afonso Junqueira executando “baby freeze”

Fonte: Acervo do autor

Assim, as oficinas de “dança *hip hop*” entravam como novas possibilidades de aprendizado fora do currículo escolar padronizado, mas suas atividades e práticas contribuíam para as disciplinas regulares, como por exemplo, os movimentos circulares da dança *breaking* (*spins*), permitem ao aluno vivenciar literalmente pelo seu corpo os ângulos e graus, auxiliando-o no entendimento da geometria em matemática; a presença dos termos e expressões da língua inglesa funcionando no contexto frasal das mais diversas formas, desde a designação de um movimento corporal, de um estilo, ou presente no diálogo como vocativos ou interjeições auxiliam na língua portuguesa e no inglês; os aspectos históricos da cultura e da dança auxiliam em uma visão mais ampliada de mundo, assim como a percepção de problemas sociais, que contribui na percepção crítica da sociedade.

Desta forma, o jovem consegue se expressar dançando e quando é requisitado a falar sobre esta experiência, ele valida as combinações de esforços corporais reconhecendo-as enquanto símbolos de uma experiência. A forma do movimento representa algo que foi sentido durante a dança. Esta representação, enquanto recurso linguístico possibilita uma satisfação frente à sensação de estranhamento experimentada.

Segundo a coordenação pedagógica desta instituição escolar, foram identificados resultados que apontaram a oficina de *hip hop* como um espaço onde os sujeitos puderam se reinventar, exercitando, com liberdade, a imaginação e a criação. Além disso, foi possível

observar a importância da mediação do educador no processo de ensino e aprendizagem, o que gerou uma admiração por parte dos participantes das oficinas, favorecendo a identificação destes com a dança. Nesse sentido, a arte foi percebida como um recurso que faz sentido às crianças e adolescentes e que deve ser aproveitada no contexto escolar, já que a criação envolve processos que contribuem para o pensamento crítico e emancipador dos sujeitos.



Figura 91: Garoto executando um salto na roda de *breaking* na E.M. Antônio Sérgio de Oliveira

Fonte: Acervo do autor

Após a atuação nesta unidade escolar estadual por dois anos, surgiu a oportunidade de o projeto atuar em mais duas escolas municipais, a E.M. Antônio Sérgio Teixeira e a E.M. Dr. Haroldo Afonso Junqueira, ambas na zona leste da cidade, a primeira com recursos do extinto Programa Mais Educação do Governo Federal, a segunda por meio de contrato com a Secretaria Municipal de Educação.



Figura 94: Graffiti desenvolvido pelo grafiteiro Diego DGO na E.M. Antônio Sérgio Teixeira

Fonte: Acervo do autor

Além desses aspectos que perpassam a educação formal e a educação não formal, o *hip hop* é também (quase sempre) apreendido a partir da vivência do dia a dia, do cotidiano, da rua e dos locais em que as pessoas vivem e frequentam, na forma de educação definida como informal. Aliás, é na rua que geralmente vemos a prática do *hip hop*, muitas vezes devido ao medo e preconceito de autoridades, sua prática é desautorizada em espaços públicos e instituições. A rua é, portanto, um espaço para o exercício da liberdade e da criatividade.

No espaço aberto da rua e em comunidade, o ser humano urbano se sente mais capaz de atuar. Este é um comportamento que facilita que na rua exista uma predisposição para o contato e a participação espontânea, assim como foi no início em Nova York e em São Paulo nos anos 1980. A rua, por ser o espaço da circulação pública, onde estão desde o marginal até o trabalhador de setores médios, constitui um espaço de *hibridização*, que dá forma a um marco cultural próprio, mas que se relaciona – por aproximação – com o campo da cultura popular e diretamente com o *hip hop*.

O aprendizado do dia a dia (ou noite-a-noite) se transpõe a partir da informalidade da oralidade no *rap*, que permite o aprendizado por meio das metáforas e poesias geradas nas palavras, nas músicas e nos movimentos corporais dos dançarinos. Esta forma poética de ver e se expressar no mundo atravessa, perpassa pelos supostos limites do cotidiano, entre sonho e realidade, enfim, entre a roda de dança e a roda da vida, o que faz o *hiphopper* se tornar *hiphopper*, com todos os valores e aprendizados inseridos na sua vida, nas suas ações cotidianas, na sua relação com o mundo e com os outros, estando sempre envolvido com sua arte.



Figura 95: Alunos na Praça CEU, Poços de Caldas/MG

Fonte: Acervo do autor

Neste estudo, ressalta-se a importância de se tomar o processo educativo não formal e informal que ocorre no movimento *hip hop*, como novos espaços de difusão e divulgação cultural, assim como modos de existência juvenil. Segundo Viviane Magro (2002), estes espaços contribuíram para construir uma nova visão sobre os adolescentes, passando a considerá-los como atores que contribuem para a solução de problemas e para a transformação da realidade social (MAGRO, 2002, p. 41). Para Jaileila Menezes e Mônica Costa (2010):

No campo de reflexão da aliança entre *hip hop* e escola, as propostas educativas do movimento caracterizado por não formal e informal, podem contribuir para uma pedagogia cidadã em que ambos os atores do processo educativo se educam, enfatizando, assim, os princípios da cidadania e da justiça social e sobrepondo, dessa maneira, tendências pedagógicas emancipatórias (MENEZES e COSTA, 2010, p. 25).

Dessa forma, ressaltamos o caráter trans-formal do *hip hop*, uma vez que seu aprendizado perpassa entre todos esses âmbitos educacionais (formal, informal e não formal), possibilitando a transformação social dos sujeitos que participam do processo, foco central deste estudo. Entende-se que o *hip hop* se insere no processo de ensino-aprendizagem por

meio de sua linguagem corporal e cria possibilidades para a transformação do sujeito diante de sua realidade social, via conscientização para um agir coletivo, de (re)construção de concepções sobre o mundo e formação do ser humano.

4.2.2 – *Transdisciplinaridade e comunidade*

O trabalho comunitário transdisciplinar busca inicialmente sistematizar princípios básicos de diferentes áreas do saber humano com diferentes propostas práticas. Pois conhecimento é uma rede de articulações que acontece em dimensões sob uma realidade múltipla. Neste sentido, o projeto *Na Batida do Hip Hop* com suas atividades artísticas e culturais se enquadra neste vasto campo.

Segundo Márcia Pereira (2012), o trabalho transdisciplinar, em um sentido mais amplo, designa em termos epistemológicos (construção e elaboração de conhecimento) um aprender que não privilegia rigidamente categorias conceituais, nem teorias, pessoas, status profissional, hierarquia, instituição ou qualquer procedimento disciplinar ou de especializações (PEREIRA, 2012, p. 202).

A transdisciplinaridade pode ser interpretada como uma postura diante da vida. É a atitude de abertura ao diálogo e ao compartilhamento de ideias, pensamentos, opiniões, emoções e sentimentos, “ela tem como fundamentos a complexidade, a lógica primária e a multidimensionalidade do mundo” (NICOLESCU *apud*. ANTÔNIO, 2002).

Diversos autores (GATTI, 2017; WENGOROVIVUS, 2007; SILVA, 2014) trazem em seus trabalhos, acadêmicos e práticos, experiências artísticas comunitárias, na maioria das vezes transdisciplinar como disparador de novas subjetivações e experiências, assim como as atividades desenvolvidas por nós. Em suma, nestas práticas, o fazer artístico aliado ao trabalho comunitário traz como pressupostos: salientar a necessidade de uma vontade coletiva, evitando interesses e fragmentações particulares ou corporativas; criar um arcabouço organizacional ou grupal descentralizado, horizontal, com possibilidades de mudanças, de diversidade e pluralismo; enfatizar a desconstrução como necessário a um movimento de novas construções; reinventar os sentidos de produção, de novas subjetividades e de diferentes sociabilidades.

Neste sentido, as atividades corporais ligadas ao *hip hop* desenvolvidas pelo projeto se apontam como uma modalidade original e popular, capaz de proporcionar ao aprendiz várias experiências comunitárias sensíveis, como o trabalho coletivo e afetivo de socialização através da música *rap*, que trazem reflexões sobre temas pessoais e comunitários

como sexualidade, família ou problemas sociais locais. Na dança, os adolescentes desenvolvem principalmente a expressão corporal, individual e em grupo, como controle de agressividade (energia) em compasso com a música (*beat*), proporcionando uma redescoberta do corpo psico-sócio-físico, uma vez que corpo, mente e cultura estão presentes e harmonizados num mesmo ritmo.



Figura 96: Garoto executando um "freeze" durante roda de breaking na E.M. Haroldo Afonso Junqueira

Fonte: Acervo do autor

Desta forma, o projeto proporciona oportunidades de extravasar sentimentos, criar limites corporais e relações de modo mais livre e responsável. Nessa experiência de trabalho conjunto, acontece uma partilha de saber, onde o acadêmico e o popular se integram, muitas vezes até no conflito ou na dificuldade, mas sempre surgem coisas novas. Neste exemplo da imagem 63, houve posteriormente uma reflexão com os adolescentes acerca do piso rústico, do sol forte e do porquê a instituição não possuir (ainda) uma estrutura adequada para nossa prática e o quanto isso interferiu no trabalho.

Reflexões como esta contribuem para uma tomada de consciência de que, através da dança *breaking*, a comunidade pode ter voz, num processo de empoderamento que lhe trará autonomia e força para buscar interferir na transformação da sua própria realidade. Assim, esta visão transdisciplinar aliada ao trabalho comunitário, é recheado de novas perspectivas de

comunicação, assim como epistemológicas, abrangendo tudo o que faz do ser humano um ser inteligente e hábil em suas relações com o mundo, pois levam em consideração as diferenças de cada um, proporcionando um encontro de saberes diversos, buscando ater-se em experiências que lhes servirão para todos os aspectos da vida.

4.2.3 – *Lazer e diversão, solução sim!*

O lazer como necessidade humana e dimensão da cultura que se constitui na articulação de três elementos fundamentais: a ludicidade, as manifestações culturais e o tempo/espaço social. Tal necessidade pode ser satisfeita de múltiplas formas, segundo os valores e interesses dos sujeitos, grupos e instituições em cada contexto histórico, social e cultural. Nessa linha de interpretação, o lazer é uma prática social complexa que abarca uma multiplicidade de vivências culturais lúdicas contextualizadas e historicamente situadas (GOMES, 2014, p. 15).

No geral, as atividades que formatam este projeto são pautadas na valorização da cultura vivenciada pelos jovens e, também, pela promoção do lazer que estas ações podem proporcionar, sendo esta uma ferramenta importante para que os adolescentes se interessem pelas atividades, pois segundo Jonas Godtsfriedt (2010):

Utilizar o lazer como veículo educador, e objeto de educação, é instigar nas crianças, jovens, adolescentes, adultos e idosos o espírito de coletividade, criar ambientes lúdicos, e que envolvam atividades físicas associadas a momentos de alegria e diversão (GODTSFRIEDT, 2010, p. 01).

Ao estudarmos experiências e ações como esta, refletimos as relações entre as corporalidades presentes no *hip hop*, na cultura e no lazer, que são indissociáveis nas perspectivas da mediação de saberes, vivências e produções. Nesse sentido, o lazer e a diversão, associados ao aprendizado, são de fundamental importância para o bom andamento do projeto.



Figura 97: Alunos da E.M. Haroldo Afonso Junqueira durante oficina de *graffiti*

Fonte: Acervo do autor

Compreender o lazer também como possibilidade de uma experiência estética, que não se confunde com o que é proposto apenas pela indústria do entretenimento é mais um desafio do projeto, uma vez que a grande maioria dos adolescentes tiveram um primeiro contato com o *hip hop* pelas mídias, rádio, TV ou internet (assim como eu nos anos 1980) e já construíram em suas mentes uma estética ligada ao consumo, ao sexo e ao dinheiro. Entra, neste caso, a necessidade de se desconstruir inicialmente esta imagem, principalmente por meio de uma animação cultural, que inclui a mediação em sua definição, com o intuito de (re)construir a perspectiva original do movimento.



Figura 98: Mediação cultural com o grafiteiro Diego Style

Fonte: Acervo do autor

Segundo Gustavo Côrtez e Elisângela Chaves (2019), a mediação cultural pode ser analisada por conceitos forjados na linguística, como uma atividade de produção de sentido, por meio da língua, no entorno das experiências compartilhadas das obras de arte (CORTEZ e CHAVES, 2019, p. 34).

A Animação Cultural como uma tecnologia educacional (uma proposta de intervenção pedagógica), pautada na ideia radical de mediação (que nunca deve significar imposição), busca contribuir para permitir compreensões mais aprofundadas acerca dos sentidos e significados culturais (considerando as tensões que nesse âmbito se estabelecem) que concedem concretude a nossa existência cotidiana, construída a partir do princípio de estímulo às organizações comunitárias (que pressupõe a ideia de indivíduos fortes para que tenhamos realmente uma construção democrática), sempre tendo em vista provocar questionamentos acerca da ordem social estabelecida e contribuir para a superação do *status quo* e para a construção de uma sociedade mais justa (MELO, 2006, p. 28-29).

Neste sentido, podemos exemplificar também com a dança *breaking*, uma das práticas mais relacionadas ao lazer e a diversão do projeto, como uma prática capaz de promover transformações nos *modus vivendi* dos sujeitos e no dia a dia nas comunidades onde estão inseridos. Seria uma espécie de “educamento”, educação com divertimento. Nas palavras de Klauss Vianna (2005), “a arte é, antes de tudo, um gesto de vida” e “um artista é, antes de tudo, um indivíduo” (VIANNA, 2005, p. 73). Assim, a partir deste ponto de vista, para que o fazer artístico da dança faça sentido é preciso que ele se relacione diretamente com a vida cotidiana, que sirva como um caminho para a reflexão, para evolução pessoal, para o autoconhecimento e transformação social.

As rodas de *breaking* se tornam “brincadeiras dançantes” e os alunos se tornam potentes “brincantes”; fazem com que as pessoas abstraíam de sua rotina, seus afazeres e sigam para um espaço onde há cooperação, há olhares, há comunhão, movimentação expressiva, canto e música, algo que faz o brincante experimentar um mundo diferente daquele do dia a dia; fazem pensar em um mundo ideal, que toma forma, e criam potência para transformá-lo.



Figura 99: Garoto executando movimento durante oficina no CEU Zona Leste
Fonte: Acervo do autor

A partir desta imagem, podemos identificar que a movimentação na dança *breaking* pode contribuir para a construção de outras formas de relação com o corpo e com o olhar do praticante, que vão além da “cabeça para baixo”. Podemos inferir que os movimentos corporais na roda de *break* mantêm um processo contínuo e dinâmico que vai da inversão à (re)inversão do olhar. Assim, esse movimento fluente da dança parte de diversos pontos de vista, de múltiplos olhares, possibilitando a formulação e constituição de “novas ordens”, de “novos olhares”.

É nessa conexão cultural que dança, educação e lazer nos possibilitam a percepção de conflitos, tensões, contradições e complexidades. De manifestações tradicionais a inovações, do conformismo à resistência, encontramos na ambiguidade dos corpos dançantes a possibilidade da interpretação crítica da ordem social por intermédio da dança, da arte e do lazer.

4.3 – InterAções e linguagem

“Toda prática é um modo de pensar, já no ato. Dançar: um pensamento em movimento. Para pintar: um pensamento através da cor. Perceber no cotidiano: um pensamento das formas variadas do mundo de se dar a si mesmo.” (MANNING, M; MASSUMI, B. 2014, p. 97).

O *hip hop* pode ser (re)pensado como uma cultura que incentiva a narrativa e a autoexpressão. Louie Rodriguez (2009) escreveu que “de várias maneiras, a cultura *hip hop* é um diálogo com o mundo – um diálogo entre a juventude e o mundo em que operam diariamente”. Esse diálogo surge através da música, arte, dança, escrita e ativismo político (RODRIGUEZ, 2009, p. 21). Estudiosos como este, sustentam que ações desta envergadura podem conter grande subsídio para incentivar o diálogo e, neste sentido, buscamos demonstrar que o *hip hop* pode ser usado como uma ferramenta para facilitar esse diálogo, nutrir e desenvolver o capital linguístico de seus adeptos.

Mikhail Bakhtin (2008) concebe a linguagem como um fenômeno social e histórico, uma criação coletiva. Nesse sentido, é pertinente sua afirmação de que “as palavras servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”. Para Bakhtin a unidade da comunicação é o enunciado que é produto do ato da fala, ou seja, produzido em contextos sociais reais e concretos (BAKHTIN, 2008, p. 41). Assim, a enunciação é de natureza social e sua formação acontece por meio de trocas e interações, aproximando-se também da perspectiva de Humberto Maturana (1998; 2002).

Ingedore Koch (2006), afirma que a linguagem humana tem sido concebida ao longo da história por três concepções: a primeira refere-se à linguagem como uma representação do mundo e do pensamento, sendo função da linguagem refletir a visão do mundo e o pensamento humano; a segunda concebe a função da língua como transmissora de informação, por meio de um emissor que comunica uma determinada mensagem a um receptor; a terceira considera a linguagem como atividade, ação de interação que permite aos seres humanos praticar diversos atos que podem levá-los a determinados comportamentos, os quais podem resultar no estabelecimento de relações (KOCH, 2006, p. 103).



Figura 102: Garota executando graffiti

Fonte: Acervo do autor

Como destaca Fernanda Hanauer (2011), o desenho é um ato inteligente de representação, um ato essencial do processo de desenvolvimento da criança. Ao desenhar, desenvolve-se a autonomia, criatividade e criticidade, ampliando as potencialidades de expressão. Ainda segundo este autor, o desenho propicia ao sujeito estabelecer relações do seu mundo interior com o exterior, e assim adquirir e reformular seus conceitos e aprimorar suas capacidades (HANAUER, 2011, p. 36).



Figura 103: Desenhos dos alunos da E.M. Haroldo Afonso Junqueira

Fonte: Acervo do autor

Geralmente, isto é observado nos desenhos realizados pelas crianças e nos grafites dos adolescentes: são percebidos diferentes desenhos, marcados de individualidade, que reforçam a ideia de que há uma interação e reformulação dos conhecimentos prévios ao desenhar e grafitar.

É com este viés – de interações consensuais que geram encontros e estes encontros desencadeiam mudanças estruturais aos participantes, além de sua função epistêmica – que trazemos a linguagem para nosso estudo. Nesta perspectiva, no sentido de aprimorar nosso olhar ao letramento proposto por agentes do *hip hop*, destaca-se um livro, que foi tese da professora Ana Lúcia Souza, pesquisadora da UFBH e ativista do movimento negro. Em prefácio, em seu livro, Marcos Marcionilo⁵⁰,

Classifica o movimento cultural *Hip-Hop* como uma agência de letramento e seus ativistas, em suas comunidades de pertença com os quais estão em contato, como agentes de letramentos (...). O reconhecimento desses sujeitos históricos como agentes de letramento nos leva a constatar a reinvenção de práticas de uso da linguagem que são implementadas levando em conta: a esfera escola, a esfera do cotidiano e as esferas que os jovens fazem parte, especialmente os movimentos negros. (SOUZA, 2011, p. 12).

Neste sentido, Maturana (1985) destaca o uso da linguagem como mecanismo fundamental de interação no operar dos sistemas sociais humanos. “A linguagem, como característica do ser humano, surge com o humano no suceder social que lhe dá origem...” (MATURANA, 1985, p. 79). Disso se infere que a linguagem surge e se dá como fenômeno social, e que as palavras são coordenações de ação, não entes abstratos ou referências a entes independentes. O autor supõe que a linguagem tenha surgido, evolutivamente, em algum momento há mais de três milhões de anos na história da linhagem humana, segundo ele:

Há linguagem quando os participantes de um domínio linguístico usam palavras ao coordenar suas ações sobre as distintas circunstâncias que suas coordenações condutuais primárias configuram – as quais aparecem, assim, pela primeira vez, assinaladas como unidades independentes, isto é, como objetos. Disso resulta, por um lado, a produção de um mundo de ações e objetos que só têm existência e significado no domínio social em que surgem e, por outro lado, a produção da auto observação, que nos leva a distinguir como objetos a nós mesmos e a nossas circunstâncias, na reflexão que constitui a autoconsciência como fenômeno que também tem existência e sentido somente no domínio social (MATURANA, 1985, p. 79).

⁵⁰ Editor do livro *Letramentos da reexistência: poesia, graffiti, música, dança: HIP-HOP*.

Para Maturana, portanto, “consciência” e “eu” são fenômenos sociais na linguagem, entretanto, consciência e eu são distinções que não têm sentido fora do social. Neste sentido, toda realidade humana é social. Se toda realidade humana é social, então só somos indivíduos, pessoas, enquanto somos seres sociais na linguagem.

Nossa individualidade como seres humanos é social e, ao ser humanamente social, é linguisticamente linguística, quer dizer, está imersa em nosso ser na linguagem. Isso é constitutivo do humano. Somos concebidos, crescemos, vivemos e morremos imersos nas coordenações condutais que envolvem as palavras e a reflexão linguística e, por isso, na possibilidade da autoconsciência. Em suma, existimos como seres humanos somente num mundo social que, definido por nosso ser na linguagem, é o meio no qual nos realizamos como seres vivos e no qual conservamos nossa organização e adaptação (MATURANA, 1985, p. 80).

Como já visto nesta dissertação, a linguagem no *hip hop* se dá por meio da prática de elementos artísticos, através de interações que geram encontros consensuais implicando em mudanças estruturais aos participantes deste encontro que, associados com a ideia de comunicação, se assemelham à noção de transporte (DERRIDA, 1982). Em nossa perspectiva, a linguagem – possuidora de uma relação especular com a realidade – seria o veículo de conteúdo ou de uma presença/ação que é transmitido de emissores para receptores em contato, além de sua função de transmissão de conhecimentos diversos em interações epistemológicas com a cultura popular.

Toda produção do campo do sentido é de ordem simbólica, seja ela falada ou não. Um gesto, uma expressão do rosto, do corpo, uma dança, um desenho, tanto quanto uma narrativa oral, são produções simbólicas. Quando alguém dança em nossa frente, ou se exprime corporalmente, sem falar, tendemos a atribuir um sentido a cada passo, a cada movimento do corpo, justamente em função de que se trata, tanto quanto uma fala, de produções simbólicas. Exemplificando isto e abordando a ação como interação, Maturana destaca:

Comumente dizemos que a linguagem é um sistema simbólico de comunicação. Eu sustento que tal afirmação nos impede de ver que os símbolos são secundários à linguagem. Se vocês estivessem olhando duas pessoas pela janela, sem ouvir os sons que emitem, o que vocês teriam de observar para dizer que elas estão conversando? Quando se pode dizer que uma pessoa está na linguagem? A resposta é simples, e todos nós a sabemos: dizemos que duas pessoas estão conversando quando vemos que o curso de suas interações se constitui num fluir de coordenações de ações. Se vocês não veem coordenações de ações ou, segundo o jargão moderno, não veem comunicação, nunca falarão de linguagem (MATURANA, H. 1998, p. 16).

Nesta perspectiva, “nós seres humanos como seres linguísticos, seres que vivem na linguagem. E a linguagem é a chave para a compreensão dos fenômenos humanos” (ECHEVERIA, 1998, p. 326). Deste modo, a ação humana vai sendo mediadora, vai tecendo significações mais e mais complexas, que modulam a experimentação (no presente), e reconhece a bagagem cultural (anterior), interpretada conforme opções e/ou projeções (futuras). Esta seria uma “marca de origem” do projeto Humano: abrir-se para ambientes, em interações nas quais se realiza sua Humanidade como cognição e evolução.

4.4 – Corporalizando saberes

Perceber já é um modo de pensar sobre o mundo ou, em outras palavras, toda experiência, mesmo sem se configurar como um julgamento, é pensável. Ter uma experiência, assim como improvisar, é ser confrontado com um modo possível de mundo. O conteúdo da experiência e o conteúdo do pensamento, em muitos sentidos, são os mesmos. A ignição está no movimento (GREINER, 2012, p. 15).

A corporalidade – aqui entendida como expressão criativa e consciente do conjunto das manifestações corporais através do “linguajar” (MATURANA, 2002, p. 57) pretende possibilitar a comunicação e interação de diferentes indivíduos com eles mesmos, com os outros, com o seu meio social e natural produzindo saberes em interações epistemológicas com a cultura popular, em nosso caso, a cultura *hip hop*. Esse “diálogo” realizado na e pela linguagem do corpo possibilita, por sua vez, não somente conhecer mais de si mesmo e do mundo que nos cerca, mas criar possibilidades de expressão, inserção, interação e intervenção em nosso meio.



Figura 104: Oficina de Consciência Corporal na dança *breaking*

Fonte: Acervo do autor

Deste modo, a ação humana vai sendo mediadora, vai tecendo significações mais e mais complexas, que modulam a experimentação (no presente), e reconhece a bagagem cultural (anterior), interpretada conforme opções e/ou projeções (futuras). Esta seria uma “marca de origem” do projeto Humano: abrir-se para ambientes, em interações nas quais se realiza sua Humanidade como cognição e evolução. E, desde a perspectiva de Maturana, evolução cognitiva é interação emocionada.

Assim, torna-se possível desenvolver uma sensibilidade importante e buscar reordenar ingredientes históricos, projetando-os, tornando factual aquilo que “está no ar” na tentativa de perceber e concretizar uma ação inovadora, um conjunto de possibilidades por meio desta corporalidade no *hip hop*. Nota-se isso nos movimentos circulares dos DJs fazendo *scratching* em seus discos, nas mãos dos grafiteiros frente a uma parede, nos rodopios da dança *breaking*, na inteligência métrica do MC.



Figura 105: Garoto executando um footwork

Fonte: Acervo do autor

Diante desse contexto, buscamos (re)pensar o corpo, aquele que guarda a memória da vida de uma pessoa, que define a identidade de alguém, sua existência, sua base histórica e cultural, racial e de gênero, ou seja, sua própria materialidade da existência. Como afirma Susan Bordo (1990), “o corpo é visto, alternativamente, como o veículo do fazer e refazer humano no mundo, constantemente mudando de lugar, capaz de revelar infinitamente novos “pontos de vista” sobre as coisas”” (BORDO, 1990, p. 144).

No *hip hop*, a corporalidade expressa em seu *habitus*⁵¹ sentimentos, conflitos, diferenças e marginalidades sofridas pelos sujeitos urbanos e periféricos, gerado por exclusões sociais seculares, que se convertem em sinônimos de movimentos rítmicos e, por que não, diaspóricos. Esta corporalidade se impõe como forma de contestação por meio de diferentes expressões estéticas: em meio aos movimentos de força e aos velozes giros da dança *breaking*; do canto falado, que serve como arma de denúncia das desigualdades sócio raciais no *rap*; ou ainda, pelas palavras e imagens do *graffiti* que expandem para toda a cidade um olhar crítico periférico.

O corpo do *hip-hopper*, ou seja, aquele que tem o *hip hop* como parte integrante do seu *habitus*, é um corpo que tem ritmo musical até no caminhar, é um corpo que, muitas vezes, mesmo fora das festas de rua anda com swing. O caminhar parece “balanceado” e o braço tem uma maneira específica de se mover, o modo de ficar em repouso e de sentar também tem um jeito despojado (CORREIA, 2019, p. 87).

⁵¹ Este *habitus* na definição de Bourdieu (2001), que é a incorporação de disposições que moldam o corpo como consequência de condições culturais e materiais, socializando o corpo ao seu grupo pertencente. Essas disposições são duradouras, geram e estruturam práticas incorporadas e inconscientes, consequentemente regularmente produzidas. A noção de *habitus* engloba o corpo.

Segundo Stephen Stoer et al. (2004), o par inclusão/exclusão social produz impacto em diferentes contextos: no corpo, na identidade, no trabalho, na cidadania e no território. Na pós-modernidade, o corpo não é apenas morada da alma ou um objeto. Ele é parte central do sujeito reflexivo. Embora tenha características que marcam seus lugares de inclusão/exclusão como etnia, gênero, idade, origem social, estatuto econômico e pertencimento a uma subcultura, o próprio corpo (re)contextualizado passa a exprimir agência e ser peça chave do eu (STOER, 2004, p. 35). Esse corpo autônomo encontra nas manifestações populares um espaço para vestir códigos próprios e promover resistências. Sobre práticas como esta, o autor destaca:

[...] lhe dão caráter de “fora do poder” e mesmo de “contra poder”. São práticas em que o corpo desafia, pela sua negligência, caricatura, distorção, manifestação de sexualidade criação de novos significados etc. uma não aceitação, uma não conformação com os valores que dele seriam esperados. O corpo é, assim, não só a sede da experiência no mundo, mas muitas vezes o lugar da resistência a uma ordem social que a pessoa ou os grupos não querem aceitar [...] (STOER, 2004, p. 35-36).

Neste sentido, – na possibilidade de reflexão e autoconsciência do sujeito – e o Corpo como um *modus operandi* desta possibilidade, me aventuro em busca de uma experiência que acredito ser necessário colocar o corpo no centro dos processos, levando em consideração as inscrições que os alunos trazem e fazem no Corpo, partindo de seus entendimentos e descobertas para ir ao encontro de um saber em movimento. Tal forma de trabalho, mesmo que inicialmente intuitiva, é imprescindível para possibilitar relações de aprendizagem significativas. Assim, não é a quantidade de informações que importa, mas a construção partilhada de conhecimentos, a partir do significado que eles representam para os sujeitos envolvidos.

4.5 – Divulgação e Criatividade

Geralmente, a grande maioria dos conhecimentos produzidos no âmbito da ciência se materializam em linguagens técnicas, portanto, compreendidos apenas por especialistas ou pequenos grupos de pessoas que, além de terem acesso a estes conhecimentos, de certa forma, ainda restritos, dispõem de uma boa base de educação formal para compreendê-los. Sabemos da realidade de nosso país e sabemos o quanto isto está longe do adequado. Como educador e cidadão, entendo que estes conhecimentos não devem ficar restritos a um pequeno grupo, ao contrário, como parte do patrimônio cultural da humanidade, devem ser disponibilizados para

toda a sociedade. Nesse sentido, entra em cena a divulgação científica, que pode ser concebida:

A divulgação científica constitui-se no processo de transmissão de informações científicas e tecnológicas ao grande público, em linguagem decodificada e acessível. É o envio de mensagens, elaboradas a partir da recodificação de linguagens científicas para linguagens compreensíveis pelo homem comum, à totalidade dos receptores disponíveis. Assim, a principal característica da divulgação é o processo de recodificação, de transposição de linguagem especializada para linguagem cotidiana, fazendo uso de metáforas, com o objetivo de tornar o conteúdo acessível ao grupo amplo de receptores (BUENO, 1984; 2010; CALVO HERNANDO, 2006).

Entretanto, pode ser definida como um processo capaz de comunicar informações técnicas e científicas de maneira adequada a um público leigo, tornando mais acessível a apreensão destes conhecimentos. Segundo Marta Mendes (2006), no processo histórico de dependência econômica brasileira, a ciência teve dificuldade de se enraizar socialmente, e a divulgação científica foi um instrumento – acionado pelos próprios cientistas – para que a ciência fosse reconhecida como uma atividade importante para o país e para um grupo que escolheu a ciência como profissão. Neste sentido, a divulgação científica tornou-se uma possibilidade de tradução da ciência em ações práticas e, dessa forma, participar como elemento capaz de reforçar a mudança sociocultural (MENDES, 2006, p. 17).

Acreditamos, como Jéssica Braga, Juliana Madalosso e Consuelo Schlichta (2015), que a arte pode mediar a aprendizagem, inclusive em espaços culturais e informais, de modo que a valorização da criatividade e da inovação através de ações diferenciadas de divulgação científica, possa propiciar um ambiente mais favorável de aprendizagem e reavivar o interesse de comunidades que estão longe das ações científicas pela ciência (BRAGA; DELLÊ MADALOSSO; SCHLICHTA, 2015, p. 16).



Figura 108: Aluna Julia executando *graffiti*

Fonte: Acervo do autor

No que se refere à criatividade nestas proposições, trazemos também convergência e suporte no pensamento de Gaston Bachelard (2005), que entende a razão e a imaginação como forças propulsoras de significados e sentidos no mundo, e o pensamento criativo como ponto fundamental nos processos inovadores tanto na ciência, quanto na arte. Bachelard ampliou os campos da Epistemologia e da Estética, instaurando novas ideias que revolucionaram a crítica literária e a crítica de arte, bem como a pedagogia das ciências, com alcance mais amplo, como esferas psíquicas capazes de produzir mudanças cognitivas no homem e transformações no mundo (BACHELARD *apud* PAIVA, 2005, p. 76).

Neste sentido, a experiência artística, além de despertar o interesse e curiosidade, permite também aguçar os modos de se perceber no mundo, levando em consideração que há fatores individuais que contribuem para a expressão criativa, de sensibilidade a problemas, abertura a emoções e sentimentos, independência de pensamento, curiosidade, autonomia e persistência (SELBY; SHAW; HOUTZ, 2005). Cabe ressaltar que a ação criativa e a dinâmica articuladora da ciência, da poética e das artes situam-se, deste modo, no centro da pedagogia bachelardiana.

Desta forma, é neste aspecto que as produções do projeto se desvelam em elementos importantes para a reflexão do papel da linguagem no refazer-fazer do processo de ensino-aprendizagem, buscando estimular a criatividade como um ingrediente fundamental para o estabelecimento de autonomia e flexibilidade frente às situações cotidianas, geralmente adversas neste contexto.

Nessa perspectiva, compreendemos que uma não-diretividade nas propostas de trabalho é fundamental para a expansão do processo criativo-corporal-linguístico, frequentemente esfacelado na cópia e repetição escolar. Não se trata, portanto, de trabalhos que aspiram decretar “verdades” absolutas, nem no campo da arte, nem no campo da ciência, mas agregar novas experiências na imaginação e recriá-las, resultando em novas narrativas, novas formas de entender e se entender no mundo.

4.6 – “Batidas” socioeducativas do “saber” Hip Hop

No *hip hop* vivemos um longo tempo de exclusão social com impactos negativos também no campo da cultura. As políticas públicas locais – quando apareciam – investiam prioritariamente em ações “especializadas”, isto é, em atividades relacionadas com as chamadas linguagens artísticas. Mas cultura não é só a arte erudita e, embora ela seja importante para a educação cultural, não se constitui na única referência para o entendimento da cultura criativa e viva de uma sociedade. Acredito que tenha sido necessário dar este “gatilho artístico” citado no início da dissertação, para conseguir obter certa visibilidade, provocar o poder público local a estimular ações artísticas culturais populares juvenis nas comunidades. Assim surge o projeto *Cultura e Arte Urbana – Na Batida do Hip Hop*.

As atividades artísticas e culturais geralmente são utilizadas como ferramentas de práticas socioeducativas para a juventude. Luís Antônio Groppo (2018) define práticas socioeducativas como ações de caráter educativo que têm a intenção de intervir em problemas sociais vividos por seus educandos. Elas tendem a se dar fora da educação escolar e dos sistemas de ensino, mas é possível que ocorram no próprio espaço da escola e até mesmo em atividades geridas pela escola, mas distintas das disciplinas inscritas no currículo oficial (GROPPO, 2018, p. 70).

Ele (2018) relata ainda que a noção, práticas socioeducativas, é inspirado no termo “medidas socioeducativas”, estipuladas pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Lei n. 8069 de 1990 (BRASIL, 1990), como forma de lidar com os adolescentes que entraram “em conflito com a lei”. Mais recentemente, a Política Nacional de Assistência Social (PNAS), de 2009, referendou o termo “ações socioeducativas”, com sentido análogo ao usado acima para definir práticas socioeducativas (BRASIL, 2009a). Carlos Rodrigues Brandão e Raiane Assumpção (2009) discorrem sobre a história destas práticas:

O campo das práticas socioeducativas no Brasil tem, como uma das suas principais origens, a educação popular e a educação nos movimentos sociais dos anos 1960, que tiveram sobrevida na resistência ao Regime Militar. Neste primeiro momento, se constituiu uma série de ações de caráter educativo não escolar para populações que estavam à margem dos sistemas escolares. Ações que tinham a intenção de intervir nos problemas sociais enfrentados por estas populações urbanas e rurais e que tinham, em seu horizonte, o desejo de uma transformação das próprias estruturas sociais, promotoras da desigualdade e da exploração. Não havia uma atuação intencional em prol da formação de um campo específico para estas práticas socioeducativas, mas sim uma estratégia pedagógica-política em prol da conscientização e mobilização de camadas populares (BRANDÃO; ASSUMPÇÃO, 2009).

A partir dos anos 1990, disseminam-se pelo Brasil as entidades do terceiro setor⁵², conhecidas como Organizações Não Governamentais (ONGs). Estas organizações do chamado “terceiro setor”, por vezes apresentado como sinônimo de “sociedade civil” recebe enorme projeção na atualidade, ganhando mesmo a hegemonia no interior deste campo de práticas que combinam o “educacional” com o “assistencial”, o campo das práticas socioeducativas (GROPPO, 2018, p. 71). Desta forma, os projetos culturais encontraram um terreno fértil nas entidades de cunho socioassistencial que tenderam a valorizar o “educativo” da fórmula “socioeducativo” com criatividade nas metodologias, liberdade de adesão e flexibilidade dos conteúdos.

Enrique Saravia (2011) define políticas públicas como um sistema de decisões públicas que visa a ações ou omissões, preventivas ou corretivas, destinadas a manter ou modificar a realidade de um ou vários setores da vida social, através da definição de objetivos e estratégias de atuação e da alocação dos recursos necessários para atingir os objetivos estabelecidos. As leis de incentivo, em sua versão brasileira, repassam às empresas a decisão sobre a cultura, que continua a ser apoiada por recursos públicos, em sua quase totalidade, o Estado – em nosso caso, o município – abdica de ter um papel ativo no campo cultural (SARAVIA, 2011, p. 93).

Apesar deste e de alguns outros aspectos negativos, o incentivo fiscal colabora para o desenvolvimento da cultura local no país e possibilita sua institucionalidade. Segundo Rubim (2005), destaca o surgimento legalizado desta prática a partir da década de 1990, e denomina seus agentes como empreendedores ou produtores culturais. “Esses profissionais

⁵² Terceiro Setor é um termo sociológico utilizado para definir organizações de iniciativa privada, sem fins lucrativos e que prestam serviços de caráter público.

devem elaborar projetos, captar recursos, administrar atividades, construir eventos etc. Ou seja, organizar a cultura” (RUBIM, 2005, p. 13).

O projeto é desenvolvido por Mário Castro Jr e Pâmella Quinteiro nas oficinas de dança *breaking*, por Diego Santos (DGO), responsável pelas oficinas de *graffiti*, e por Adauto Junior (DJ Mancha), responsável pelas oficinas de discotecagem. Ocorre de março a dezembro e atende crianças e adolescentes de escolas públicas ou ONGs das periferias da cidade, próximo a eles. Os recursos financeiros necessários para o desenvolvimento do trabalho, pagamento deicineiros e aquisição de materiais vem por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. No final de cada ano, realizamos uma mostra artística e cultural com a apresentação das atividades de todos os participantes das oficinas, pondo em prática o que aprenderam no decorrer do ano.



Figura 72: Mosaico de registros das atividades do projeto no Programa Experimental de Aceleração da Aprendizagem, 2015.

Fonte: Acervos do autor.

O projeto vem adquirindo mais adeptos, que veem no *hip hop* uma nova forma de se expressar, de se entender, de descontraír, de adquirir conhecimentos vários, de se construir e (re)construir, ampliando sua visão crítica de mundo por meio da arte. O que vai de encontro ao pensamento de Elliot Eisner (1997), segundo a autora: “os programas de Arte que são significativos para as crianças e adolescentes, capacitam-nas a pensar mais inteligentemente sobre a Arte e suas diversas manifestações no mundo” (EISNER, 1997, p. 82).

Sendo as atividades de arte-educação por meio do *hip hop* transmitidas de forma horizontal, coletiva – de sujeito periférico urbano para seus mesmos – que busca promover

uma (re)construção do sujeito e de identidade, refletimos com o auxílio de Lucimar Frange (2002), que reforça que a Arte é manifestação de um sujeito que se faz ver e nos mostra por sua produção, uma “sujeitidade”⁵³, uma “pessoalidade” e uma “coletividade”, todas dimensões instaladas num único discurso visual, inter-relacionado a muitos outros (FRANGE, 2002, p. 42).

No universo do *hip hop*, uma das questões centrais diz respeito à necessidade de produzir novas formas de experimentar e apropriar-se de conhecimentos e saberes socialmente construídos e, nesse sentido, os usos da linguagem ganham importância fundamental. Os arte-educadores buscam modos de visibilizar novas maneiras de relacionar-se com práticas culturais, cuja centralidade está na linguagem escrita, corporal, gestual, imagética e musical. Nesses espaços praticados, aparece uma multiplicidade de práticas que, relacionadas aos mais diferentes contextos, envolvem o uso social da linguagem, que necessariamente diz respeito às intenções e objetivos compartilhados e, sobretudo, reinventados.

Aí se manifesta a opacidade da cultura “popular” – a pedra negra que se opõe à assimilação. O que aí se chama sabedoria define-se como trampolinagem, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como trapaçaria, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais (DE CERTEAU, 1994, p. 79).

Assim, ressaltamos o papel da Arte por meio deste projeto, como mecanismo apto a provocar a desnaturalização de um certo contexto social adverso, tendo em vista que a manifestação artística é capaz de deslocar o universo significativo humano do cotidiano repetitivo e que reproduz irrefletidos pensamentos e ideias. Tratando-se da vida em vivência.

4.6.1 – Interações com a juventude local e regional

A ideia de jovem é construída social e culturalmente e, portanto, muda conforme o contexto histórico, social, econômico e cultural. Não se pode conceber uma juventude, mas juventudes. As diferentes situações existenciais dos sujeitos permitem a construção de

⁵³ “Sujeitidade” é termo para dizer de uma condição de uma pessoa que se constrói nas inter-relações, tanto pessoais e coletivas, quanto com os objetos e coisas do mundo, quer do “mundo natural”, quer dos mundos imaginários.

concepções diversificadas de jovem ou de juventude (LEVI; SCHIMITT, 1996, CAMACHO, 2000).

Neste sentido, Groppo (2018) destaca que nos anos 1980, a atuação dos movimentos de proteção à criança e ao adolescente, ajudaram a dar origem ao ECA. As denúncias feitas por estes movimentos levaram a se dar mais atenção aos jovens vítimas de violência policial e de grupos de extermínio, bem como jovens em condição de rua, de abandono, de miséria, “risco”, “vulnerabilidade” etc. (GROPPO, 2018, p. 25).

Passa a haver a admissão, como parte da juventude estudada pela sociologia da juventude, de sujeitos pertencentes a camadas sociais sem acesso ao ensino superior e mesmo sem acesso a outros direitos sociais básicos. Torna-se patente o tema do “direito à juventude”, no interior da luta pelo reconhecimento destas pessoas jovens em idade como jovens de fato, perante a sociedade e as instituições, com o argumento de que as prerrogativas admitidas aos jovens das classes médias e altas (ensino médio e universitário, moratória social, entre outros) deveriam deixar de ser privilégios restritos e se tornarem direitos ampliados. O modelo do jovem como sujeito de direitos é, de início, bem próximo ao da criança e adolescente sujeito de direitos, legitimado pelo ECA (DE TOMMASI, 2005; SPÓSITO; CARRANO, 2007).

Outro aspecto recente que influencia na abordagem acerca da juventude foi a atenção para as produções culturais diversas e alternativas de jovens. Prolifera o tema das “tribos urbanas”, “tribos juvenis” e “culturas juvenis” já citados nesta dissertação anteriormente, o *hip hop* fazendo parte desta “cena”, marca esta relativa mudança, especialmente em São Paulo.

Desta forma, não se concebe um enquadramento normativo. A juventude é uma concepção, representação ou criação simbólica, fabricada pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos. Ao mesmo tempo, é uma situação vivida em comum por certos indivíduos (GROPPO, 2000). Trata-se, então, não apenas de limites etários pretensamente naturais e objetivos, mas também, e principalmente, de representações simbólicas e situações sociais com suas próprias formas e conteúdo, que tem importante influência nas sociedades pós-modernas.

Nesta perspectiva, descrevemos como contexto dos sujeitos juvenis abordados nesta dissertação, cidadãos de baixa renda, moradores das periferias da cidade de Poços de Caldas/MG, com idades entre 10 a 22 anos, matriculados em escolas públicas, frequentemente assistidos pelo Centro de Referência e Apoio Social (CRAS), que participam de atividades

socioeducativas e culturais no contraturno escolar em ONGs, equipamentos públicos ou na própria escola (quando há).

4.6.2 – *Hip Hop na Praça CEU*

Pensamos conforme formulado por Eni Orlandi (2001), onde a autora relata que “o sujeito é parte do acontecimento do significante”, estamos interessados na “tomada dos lugares, dos momentos que precisam de sentidos e que se significam seja pela arte, pela desorganização do discurso ordinário, ou pela violência que desorganiza o imaginário urbano, na falta de sentido, para chegar ao real da cidade” (ORLANDI, 2001, p. 38).

Neste sentido, o projeto circulou por alguns espaços públicos abertos como praças e quadras, assim como ONGs e escolas públicas e desde 2016 também é desenvolvido na “antiga” Praça CEU (Centro Educacional Unificado), a convite da Secretaria de Cultura da cidade de Poços de Caldas, no Estado de Minas Gerais. As aspas (“”) referem-se a recente mudança ocorrida na nomenclatura do aparelho público, após a troca de governo federal na última eleição.

A partir de 2019, a nomenclatura dos equipamentos públicos “Praças CEUs” alterou-se para “Estações Cidadania – Cultura”, pela Portaria Ministerial 876/2019. Integram num mesmo espaço programas e ações culturais, práticas esportivas e de lazer, formação e qualificação para o mercado de trabalho, serviços socioassistenciais, políticas de prevenção à violência e de inclusão digital, para promover a cidadania em territórios de alta vulnerabilidade social das cidades brasileiras (CULTURA, 2020).

As Estações são enormes estruturas de arquitetura modernista, organizadas para atender à comunidade local. Os estudantes devem ser residentes do bairro ou distrito correspondente. No entanto, as instalações atléticas e culturais das Estações são abertas ao público em geral. Em teoria, o CEU “é uma das muitas tentativas de desenvolver o que poderíamos chamar de sociedade civil patrocinada pelo Estado na periferia marginalizada” (PARDUE, 2007).

As propostas de atuação junto às áreas da educação, cultura e cidadania foram cruciais para que os agentes do *hip hop* ganhassem atenção remunerada do Estado. Temos conhecimento de propostas de modelos similares a esta também em Porto Alegre, Santo André, Diadema e outros municípios brasileiros, por meio do Ministério da Cultura (*Minc*), durante a gestão do então ministro Gilberto Gil.

Em Poços de Caldas, a Estação de Cidadania e Cultura fica localizada no bairro Itamaraty V, extremo Zona Leste da cidade, onde no ano de 2012 também recebeu o programa de moradia popular do Governo Federal “*Minha Casa, Minha Vida*”, que deslocou para este local aproximadamente duzentas famílias de outras periferias que, a partir daí, passaram a ocupar e frequentar o mesmo território de moradia. Desta forma, foi necessário por parte do poder público local, buscar melhorias de infraestrutura para o bairro como escola, creche, assistência social e equipamentos de esporte, cultura e lazer.



Figura 73: Praça CEU de Poços de Caldas/MG.

Fonte: www.pocosdecaldas.mg.gov.br

O programa Praça CEU, agora Estação de Cidadania, de Poços de Caldas foi aderida no ano de 2012 através de recursos do Governo Federal e contrapartida do Município. No ano de 2013 foi executada a primeira etapa da Mobilização Social, em 2016 foram entregues as obras, em 2017 a segunda etapa da Mobilização Social e em 2019 foi executada a inauguração oficial do programa. A Mobilização Social contou com reuniões envolvendo a comunidade para promover o sentimento de apropriação, fortalecer e capacitar a comunidade para o exercício da parceria com o Poder Público (POCOS DE CALDAS, 2016).

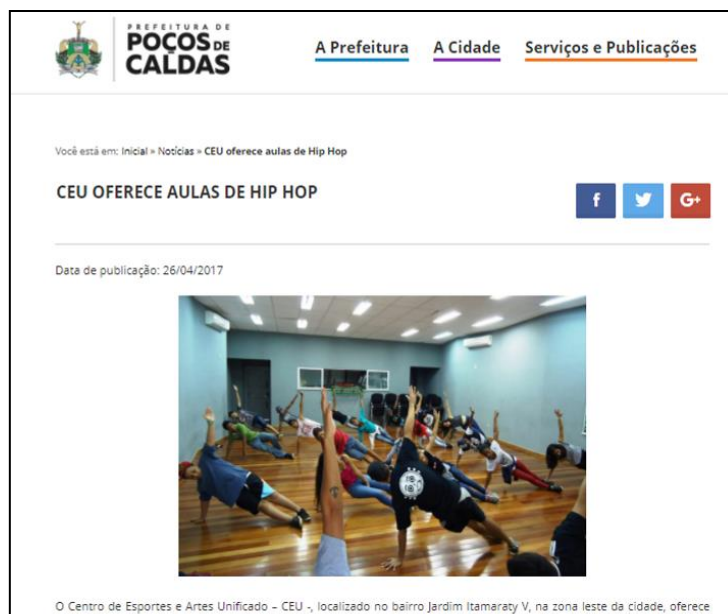


Figura 74: Divulgação das oficinas de hip hop no site da Prefeitura de Poços de Caldas.

Fonte: <https://pocosdecaldas.mg.gov.br/noticias/ceu-oferece-aulas-de-hip-hop/>

No CEU de Poços de Caldas são atendidas aproximadamente 350 crianças por semana, envolvidas nas diversas atividades fornecidas pelo espaço, o CRAS (Centro de Referência e Assistência Social) Zona Leste II, faz aproximadamente 1000 atendimentos por mês e acompanha 160 famílias. Atualmente estão em funcionamento mais de 21 oficinas semanais que atende todas as idades no CEU, atividades como: malabares, tênis de mesa, capoeira, yoga, ballet, judô, *hip hop*, artesanato, vôlei, futebol, circo, skate, zumba, informática, estética facial, pintura em tecido, *Cricket*, desenho, alfabetização, entre outros (POCOS DE CALDAS, 2020).

Com intuito de promover na comunidade local a importância do equipamento, o pertencimento do espaço e os benefícios que seriam adquiridos através do programa, foi de extrema importância à nomeação de um grupo gestor atuante com representações tanto do Poder Público quanto da comunidade, assim como os agentes das intervenções esportivas, didáticas, artísticas, culturais e outros.

4.7 – Pedagogia crítica e in/formal: *each one teach one*

As experiências estéticas contribuem para a instrução moral, porque as relações encontradas nos objetos estéticos servem de modelo para as relações morais; a relação das partes com o todo, num objeto estético, é semelhante à relação de comunidade (KUPFER, 1978, p. 22).

As pedagogias informais do *hip hop*, nas quais os praticantes aprendem um com o outro as formas, técnicas e práticas de música, dança e *graffiti* existiram localmente desde o início do *hip hop* nos anos 1970 nos subúrbios de Nova York. Essas pedagogias informais do *hip hop* têm suas raízes nas formas musicais, culturais e visuais afro-americanas e latinas que expressaram a luta pela privação de direitos enquanto celebravam a vida negra e suburbana na América do Norte. Historicamente, os elementos artísticos do *hip hop* – *breaking*, *MC*, *DJ* e *graffiti* – desenvolveram esse tipo de pedagogia por meio da aproximação e das rodas, conhecidas como *cypher* (ALIM, 2006; MITCHELL, 2001; NEWMAN, 2005).

Um exemplo é a utilização da frase “*each one teach one*” no *hip hop*. Segundo pesquisas, a autoria do axioma é desconhecida, originou-se nos Estados Unidos durante o período de escravidão, quando o ensino, até mesmo a simples alfabetização, era negado aos africanos. Muitos, se não a maioria das pessoas escravizadas, eram mantidas num estado de ignorância sobre qualquer coisa além de suas circunstâncias imediatas, que estavam sob o controle de proprietários, legisladores e autoridades. Quando uma pessoa escravizada aprendia a ler, tornava-se seu dever ensinar a outra pessoa, gerando a frase “cada um ensina um” (HODKINSON, 2013, p. 19).

Mais à frente, a expressão foi adotada por muitas organizações. Segundo Uppal (1996, p. 07), na primeira metade do século XX, a frase foi aplicada ao trabalho de um missionário cristão, Dr. Frank Laubach, que utilizou o conceito para ajudar a combater a pobreza e o analfabetismo adulto nas Filipinas. De um modo geral, o trabalho tinha como diretriz principal a forte aproximação do educador com o educando, inclusive sentando lado a lado, sugerindo que o educador fizesse o aluno se sentir triunfante em cada pequeno progresso, ganhar confiança e se sentir descansado ao final da lição, “é importante tratar o aluno adulto como um rei, pois ele pode não ser capaz de ler, mas tem a sabedoria de anos”. Mais tarde, também foi usado em vários países como nome de programas e métodos de alfabetização, em especial, para adultos (LAUBACH & LAUBACH, 1960; SINGH, J. N., & DATTATREYAN, E.G., 2016).

No *hip hop*, que também pode ser definido como uma cultura urbana que cria condições alternativas de formar pessoas por meio das vivências que realizam, que colocam em foco as concepções de aprender e ensinar, o axioma encaixou-se perfeitamente. Ele lembra

cada membro ativo do movimento seus deveres educacionais entre si, reforçando sua presença num quadro histórico mais amplo, de transmitir o conhecimento adquirido adiante. A pedagogia informal do *hip hop* é, portanto, intergeracional, local e popular; uma espécie de “sítio” que os agentes se engajam em uma aprendizagem situada (WENGER, 1998, p. 23).

A intensificação das trocas simbólicas conduz ao conhecimento de que a cultura de rua é mais do que dança, mais do que rima e “pichação”: trata-se também de um espaço de contestação diante da exclusão, do racismo, preconceito e discriminação. Acomodando também as questões sobre desigualdade de classe e, mais recentemente, de gênero. Desta forma, o *hip hop* tem sido um vasto campo de possibilidades para criação de espaços para jovens – geralmente de periferia – com o objetivo de integrá-los, fortalecendo o sentido de comunidade e consequentemente a identidade do grupo. Os diferentes lugares da cidade, como bairros, ruas e escolas que os adolescentes podem se reunir, revelam a força do grupo no sentido de agir de modo a resistir à ideologia dominante, sendo capazes de atuar, transformar e ir contra a uma ordem social imposta.



Figura 75: Roda de conversa com alunos do CEU Zona Leste, Poços de Caldas/MG.

Fonte: Acervo do autor

Amparado pelas “*infinity lessons*”, baseado no conceito “*each one teach one*” e como um artista de rua que se utiliza do *hip hop* como “fio condutor” de comunicação social, nos aproximamos da educação e de uma arte-educação a partir de uma educação através da arte (BARBOSA, 2016).

Os elementos artísticos do *hip hop* podem ser uma dimensão importante de atividade não só porque talvez permitam aos estudantes transcender o aqui e o agora, mas porque podem devolver os estudantes ao mundo com a capacidade de pensar mais claramente, sentir mais profundamente, reagir mais humanamente. Nesse sentido, Ana Mae Barbosa (2010) destaca que a arte como linguagem aguçadora dos sentidos transmite significados que não podem ser transmitidos por meio de nenhum outro tipo de linguagem, tal como a discursiva ou a científica (...). Elas tornam possível a visualização de quem somos, de onde estamos e como sentimos (BARBOSA, 2010, p. 99). Desta forma, refletimos como Rafaela Lira de Vasconcelos (2014), que destaca o papel do arte-educador na sociedade:

O arte-educador é aqui entendido como o profissional que trabalha com arte, com reflexões sem fórmulas, e com a busca de uma possibilidade de educação que caminhe para a emancipação plena dos sujeitos sociais busca obter melhor qualidade ou maior riqueza cultural para os educandos utilizando-se de instrumentos e ferramentas para tal (DE VASCONCELOS, 2014, p. 106).

Carlos Brandão (2017) considera a educação uma prática social cujo fim é o desenvolvimento do que pode ser apreendido pela pessoa entre os tipos de saber existentes em uma cultura, para a formação de tipos de sujeitos, de acordo com as necessidades e exigências de sua sociedade. Reforça ainda que a educação é um dos meios de realização de mudança social, assim tendo como finalidade a de promover a transformação social (BRANDÃO, 2017, p. 46). Jaime Zitkosky (2006), aborda a educação como prática de transformação social a partir de uma reflexão de Paulo Freire: “A educação deve ser trabalhada intencionalmente para humanizar o mundo por meio de uma formação cultural e da práxis transformadora de todos os cidadãos sujeitos da sua história” (ZITKOSKY, 2006, p. 22).



Figura 76: Dinâmica corporal com as crianças alunas no CEU Zona Leste

Fonte: Acervo do autor

Em *Pedagogia da Autonomia* (1996), Freire destaca que transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador. Segundo ele, ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção (FREIRE, 1996, p. 18).

Freire chamava a atenção do mundo acerca de um raciocínio sobre linguagem, caracterizado pela simplicidade. Para ele, a educação é um ato coletivo e historicizado, caracterizado por princípios de interação. Segundo ele:

Não se pode trazer um material pronto, a histórico para educar um grupo localizado no tempo e no espaço, pois este necessita de um material associado a sua realidade local, concreta, o lugar imediato onde as pessoas vivem e onde serão alfabetizadas [...] se aprende a linguagem na qual se interage, ao se interagir pela linguagem [...] por outro lado, ter respeito por essa cultura local não significa que educador não questione, critique ou coloque sobre a mesa a possibilidade de mudança (FREIRE & HORTON, 2003. p. 139).

Neste sentido, à frente da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, entre 1989 e 1991, Paulo Freire empenhou-se em tentar aplicar boa parte de suas ideias,

implantando novos métodos, linguagens e tópicos ao currículo usual das escolas e através da pedagoga Sueli Chan, que trabalhava com desenvolvimentos de projetos educacionais e ligada ao Movimento Negro Unificado (MNU), possuindo grande apreço pela cultura *hip hop* implantaram o projeto “*RAPensando a Educação*”, sendo este o registro da primeira inserção do *hip hop* como processo educativo no país, conforme relata Yoshinaga (2014):

A proposta do *RAPensando a Educação* consistia em usar músicas dos Racionais MC's e DMN como objetos de estudo de diferentes disciplinas, sempre para as turmas do período noturno. Por exemplo, nas aulas de Língua Portuguesa observava-se a construção das letras, a semântica das palavras; nas de Geografia e História debatiam-se o teor e o contexto social das mensagens; e nas de Educação Artística (nomenclatura usada na época), o foco era a estética da construção musical. Na área da dança o nome lembrado foi o de Nelson Triunfo, nome citado anteriormente nesta pesquisa. Com o resultado, os estudantes preparavam exposições, apresentações artísticas e outros trabalhos relacionados às canções de *rap* analisadas (YOSHINAGA, 2014, p. 252).

O projeto “*RAPensando a Educação*” teve idas e vindas, devido a questões políticas partidárias e trocas de gestão e atualmente é desenvolvida nas praças CEUs de São Paulo, como mostra a figura 77.



Figura 77: Divulgação do projeto "RAPensando a Educação" no site da prefeitura de São

Fonte: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=27138>

A inclusão experimental do *hip hop* em várias instituições estatais brasileiras de educação e cultura é significativa sob essa luz. Como George Yúdice (2001) argumentou em seu trabalho sobre o grupo musical e cultural do Rio de Janeiro *Afro Reggae*, a sociedade civil

e a cidadania são esferas ambivalentes de cooptação, hegemonia e resistência popular. O discurso da “cultura tornou-se o terreno escorregadio no qual a mudança [social, política] é buscada” (YUDICE, 2001, p. 63). Reforçando a utilização da cultura para solucionar problemas sociais não sendo uma invenção brasileira, Yúdice (2006) comenta a respeito dessa instrumentalização da arte nos Estados Unidos: “melhorar a educação, abrandar a rixa racial, ajudar a reverter à deterioração urbana através do turismo cultural, criar empregos, diminuir a criminalidade [...] os artistas estão sendo levados a gerenciar o social” (YUDICE, 2006, p. 29).

Heloísa Buarque de Hollanda (2004) reforça o papel político e cidadão, assim como a busca por mudanças em suas comunidades a partir do conhecimento difundido na cultura *hip hop* no país, segundo a autora, “cada vez mais amplas e diversificadas”. Neste sentido, a autora destaca:

Diferenças à parte, o que une e define o hip-hop no Brasil é a criação de um conjunto de ações mediadas pela cultura buscando a transformação em suas comunidades. Esta atitude (como é chamada), é agora experimentada simultaneamente como arte e ativismo. Chama atenção ainda que a jovem cultura negra do hip-hop parece agora mais descompromissada com uma cultura focada em suas raízes (ainda que estas sejam um elemento central dessa produção) sendo assim, capaz de articular um fórum supranacional de jovens pobres e pretos que levantam a bandeira da resistência. Estas articulações transnacionais tal como vêm sendo realizadas pelo hip-hop aumentam sensivelmente a força e o poder para suas demandas específicas, ecoando de alguma forma o tom mais sofisticado dos Fóruns Sociais Mundiais (BUARQUE DE HOLLANDA, 2014, p. 11).

O *hip hop* enquanto prática cultural, tem afetado de forma positiva na construção (e recuperação da) autoestima dos jovens dessas classes sociais e economicamente oprimidas. Existe como uma ferramenta pedagógica útil no mundo para envolver os jovens, particularmente aqueles que vêm da periferia, a qual requer uma abordagem ativa do conhecimento por meio da ênfase na “troca de informações”, na prática dos supramencionados “cinco elementos” e na iniciativa proativa. É no último aspecto que a juventude conecta atitude com uma noção de “eu” (sujeito) e cidadania.

Diante deste contexto, ele aparece como proposta pedagógica no campo da arte-educação em unidades escolares ou ONGs com grande força de diálogo e promoção de uma reflexão sobre a natureza e a função das ações estéticas próprias do indivíduo. Nesta direção, incita o adepto a reconhecer e explorar alternativas dentro das artes, compreendendo como chegou um problema social, como o transporte coletivo, ou o controle de preços, ou a pena de morte, podendo analisar melhor outros problemas que a sociedade apresenta. E, para a maioria de nossa juventude, as atuais áreas de engajamento são a cultura popular e as artes.

Uma ação recente que contribui com esta reflexão acerca do *hip hop* como ferramenta pedagógica foi a inserção do álbum “*Sobrevivendo no Inferno*” do grupo *Racionais MC’s* como leitura obrigatória para o vestibular 2019/2020 da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), onde, segundo a universidade, em entrevista para a Folha de São Paulo, as canções expressam “diferentes gêneros e extensões, de autores das literaturas brasileiras e portuguesa” e “possuem relevância estética, cultural e pedagógica para a formação dos estudantes do ensino médio” (CECONELLO, 2018).

A cultura *hip hop* é baseada em um *ethos* criativo e estético democratizante, que historicamente tem permitido que qualquer indivíduo que combine uma representação autêntica, com habilidades artísticas desenvolvidas, para que se torne um legítimo artista do *hip hop*. Como a maioria destes artistas é autodidata ou ensinado por colegas da comunidade, o *hip hop* capacitou jovens de todas as origens socioeconômicas em todo o mundo para se tornarem artistas por direito próprio. Isto é, tem apoiado artistas cujo valor é validado não pelo sucesso comercial ou pela crítica cultural elitista, mas pelo respeito de seus pares nas comunidades locais, bem como por seu próprio senso de realização artística e integridade.

Assim, independentemente de sua habilidade artística, os jovens em todo o mundo estão se desenvolvendo no que Antonio Gramsci (1968) descreve como “intelectuais orgânicos”: aqueles que usam o *hip hop* para desenvolver o pensamento crítico e habilidades analíticas que podem aplicar em todos os aspectos de suas vidas. O resultado é a emergência de “cenas” locais de *hip hop*, onde os jovens praticam seus elementos e debatem, representam e criticam a forma cultural e suas vidas sociais. Cultura feita e refeita cotidianamente pelos jovens que vivem em comunidades que possuem os mesmos problemas socioeconômicos em diferentes lugares do mundo carregando consigo a força do protesto e da indignação. São corpos e informações que se movem pela linguagem nesta via de mão dupla entre o local e o global.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os arte-educadores *hip hoppers* (adeptos do *hip hop*) brasileiros seguem a filosofia de Afrika Bambaataa, – e eu me incluo nisso – na medida em que pregam o *hip hop* como uma expressão de “experiência” e “conhecimento de si mesmo”, como uma “aprendizagem autogovernada”, em que o conhecimento é derivado da experiência vivida (vivência). Este termo refere-se a práticas sociais ligadas ao ativismo frequentemente observado dentro das classes trabalhadoras. A linguagem popular, de fácil locução, facilita a conexão e a integração entre os sujeitos participantes. Tais perspectivas freirianas sobre o conhecimento são centrais para o *hip hop* e tornaram-se a principal abordagem usada por nós, arte-educadores.

A arte nas cidades, sobretudo em seus espaços públicos e educativos, proporciona muitas experiências de encontros entre pessoas e entre as distintas formas de arte. E a dissertação que lhes apresentei operacionaliza muitas das possibilidades desses encontros. Como cidadãos(ãs) temos o direito de usufruir da arte nestes espaços, e esse direito somente pode ser completamente efetivado nos espaços públicos e na convivência por ele suscitada. A música, a dança, as artes de rua, entre outras manifestações artísticas, guardam o potencial de harmonizar a vida coletiva, torná-la mais prazerosa, sensível e crítica.

Este projeto, assim como a dissertação, nos convida à interação, à confluência e à comunhão de um movimento cultural das ruas para com escolas públicas, ONGs, espaços de convivência, enfim, onde formos chamados. A arte pode nos auxiliar a pensar, a planejar outras realidades e a colocar em movimento o constante exercício das experimentações.

Diante do contexto de atuação do objeto de pesquisa, a divulgação científica torna-se uma possibilidade de tradução da ciência em ações práticas por meio de uma manifestação artística e cultural, neste caso, o *hip hop*. Desta forma, vem a ser um elemento chave capaz de reforçar uma mudança sociocultural. Procurei relacionar o envolvimento da divulgação científica cultural como forma de criar uma nova inscrição social, construindo ligações estreitas com a comunidade por meio da arte-educação, a fim de buscar um novo real, mesmo que de forma intuitiva inicialmente. Tal perspectiva exige uma valorização muito grande do desenvolvimento da imaginação e dos poderes criativos. Eles podem ser entendidos como poderes lançados no mundo como expressões de quem somos e quem queremos ser.

Como arte-educador do *hip hop*, agora como pesquisador, tive que mergulhar e voltar para contar ao mundo de cá as descobertas. Infelizmente, há um enorme distanciamento construído historicamente entre o discurso acadêmico e o popular, fato este que cria e causa

ruídos neste processo comunicativo, assim como obstrui a imersão da juventude da periferia, em sua maioria negra, nesse mundo acadêmico, engendrando este dualismo. O esforço para criar uma brecha e transpor os muros simbólicos e materiais, as barreiras sociais, culturais e raciais que nos dividem, não foi apenas para concluir este estudo e obter um título acadêmico. Esta brecha foi criada com diálogo, num processo de comunicação social, portanto este espaço de trocas simbólicas necessita de continuidade para ser mantido.

Desse modo, pretendo que as reflexões e análises aqui expostas possam ser também, quem sabe, o ponto de partida para futuros debates acadêmicos, projetos educativos, de capacitação, projetos científicos ou elaboração de políticas públicas. Imergi lá atrás e ainda estou imerso, criei um vínculo, voltarei sempre a mergulhar na cultura *hip hop*, importante instrumento de mediação e comunicação social da juventude da periferia.

Considerando o argumento de Campos, Bortoloto e Felício (2003), de que a aprendizagem significativa de conhecimentos se torna mais fácil quando é apresentada em forma de atividade lúdica/recreativa, pode-se inferir que a união “prática artística-educação-conhecimento” mostra-se uma alternativa viável, que pode vir a preencher lacunas deixadas pelo processo tradicional da divulgação científica.

Por vários anos temos acreditado e investindo no mesmo posicionamento sendo ele mais coletivo e social do que propriamente individual nos programas de arte-educação no qual venho trabalhando. O foco tem sido usar a arte como meio de sensibilizar os modos pelos quais o mundo social, econômico e político atua e como isso pode ser repensado. Isso significa, naturalmente, entender a arte a serviço da inclusão e da responsabilidade social. Ao tratar com o múltiplo, o plural e o diverso, a arte-educação enfrenta as identidades plurais como a base de constituição das sociedades. Sensibiliza enquanto pluralidade de raças, gêneros, religiões, saberes, culturas, linguagens e outras características de identidade para sugerir que a sociedade é múltipla e que esta multiplicidade deve ser generosamente respeitada.

Atualmente, são inúmeras imagens visuais diferentes difundidas pelos meios de comunicação que tomam a vida cotidiana e tornam-se as grandes comunicadoras. “Conversamos entre nós na sociedade contemporânea através de uma linguagem cada vez mais caracterizada, senão mesmo dominadas pelas imagens como nunca ocorreu na história da humanidade” (SPATT, 1987, p. 197). Imagens com som em movimento que podem ser criadas e mostradas instantaneamente apresentam novos desafios aos educadores, no sentido de ensinar o conteúdo visual necessário para uma efetiva arte-educação.

No mundo contemporâneo, em que o poder da informação geralmente determina o poder de decisão, ter acesso à informação é um primeiro passo essencial para que se possa pensar e desenvolver conhecimentos indispensáveis para que se possa, também, repensar a construção de conhecimento como possibilidade de criação-expansão linguístico corporal, intelectual-emocional e racional. Ambiente, educador e educando incorporam de maneira diferente a informação, portanto são paritariamente responsáveis perante a realização humana e perante a qualidade de vida.

E, assim, terminamos muito melhor que começamos. A arte-educação pode ser um local onde os participantes façam conexões entre o pessoal e o social; desenvolvam suas habilidades perceptivas, imaginativas e corporais; encontrem suas próprias vozes; validem seus sentimentos e adquiram poder por meio da afirmação de sua capacidade de serem co-criadores do mundo em que vivem. Conforme compreendemos o poder do *hip hop* ao se tornar uma experiência transformadora, ficamos mais convencidos de que temos uma responsabilidade única, e como educador divulgador me incluo. A oportunidade de trabalhar com crianças e adolescentes de modo a afirmar suas identidades, transpor seus obstáculos e transmitir a elas um sentido de ser no mundo que seja compassivo, crítico, criativo e ligado a uma visão de justiça social.

Idealizar um conjunto de possibilidades artísticas por meio da arte-educação é estar presente no próprio tempo em que vivemos, que se faz de fragmentos e rearranjos, de rupturas, de todos e de partes. Não se trata de uma fuga para a imaginação ou a fantasia, mas de se desgarrar das alternativas que nos rodeiam, de buscar redesenhar o real e criar outros possíveis.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO Wendel, Helena. **Cenas Juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994.
- ADORNO, T.W. **Minima moralia: Reflexões a partir da vida danificada**. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.
- ADORNO, Theodor W.; SIMPSON, George. **On popular music**. *Zeitschrift für Sozialforschung*, v. 9, n. 1, p. 17-48, 1941.
- AFONSO, Almerindo J. **Os lugares da educação**. In: SIMSON, O. R. de M.; PARK, M. B.; FER-NANDES, R. S.(Org.). Educação não formal: cenários da criação. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Centro de Memória, 2001.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem - a vida e o veneno de Wilson Simonal**. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- ALMEIDA, M. O. de. In.: MASSARANI, Luisa; MOREIRA, Ildeu de Castro; BRITO, Fátima. Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil. Rio de Janeiro: Casa da Ciência, UFRJ, 2002. p.65-71.
- ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.
- AMERICAN ASSOCIATION FOR THE ADVANCEMENT OF SCIENCE. Science for all Americans – 1989 E 1993.
- ANACLETO, A.; MICHEL. S. A.; OTTO, J. **Cinema e home vídeo entertainment: o mercado da magia e a magia do mercado**, 2007.
- ANDERSON, Benedict; BOTTMAN, Denise. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Editora Companhia das Letras, 2008.
- ANDRAUS, Mariana Baruco M. et al. **Dança e empoderamento**. Conceição| Conception, p. 23-69, 2018.
- ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Dança e arte marcial em diálogo: um estudo sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança**. 2012. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas [sn].
- AVILA, Carla Cristina Oliveira de et al. **Itinerâncias e inter-heranças: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira ao processo de criação da performance em dança contemporânea**. 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

BALBINO, Jéssica; MOTTA, Anita. **Hip-Hop – A Cultura Marginal**. Edição Independente, 2006.

BALDO, Maria Isabel. **Hip hop: cultura de resistência e reexistência a partir do conhecimento**. Grau Zero, v. 3, n. 2, p. 101-124, 2017.

BANKSY. **Wall and Piece**, Century (London), 2007.

BARBOSA, M. A pluralidade de modelos interpretativos nas Ciências Humanas e o lugar da Comunicação. **MOURA, CP; LOPES, MIV Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

BASTIDE, Roger. **As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo**. Difel, 1974.

BASTOS, Marcus. **A cultura da reciclagem**. Cultura em fluxo: Novas mediações em rede. Belo Horizonte: PUC, 2004.

BASTOS, Pablo Nabarrete; COUCEIRO, Solange Martins. **Ecos de espelhos: movimento hip hop**. 2008.

BATALHA, Eryck de Jesus Furtado et al. **Espaço público e movimento Hip Hop: batalhas de MCs, identidade, sociabilidade e cidadania em Belém, Pará**. 2019.

BAUDRILLARD, J. Apud FAVAREITO, Celso Fernando. **Notas sobre arte contemporânea**. In: PACHECO, E. (Org.). Comunicação, educação e arte na cultura infanto juvenil. São Paulo: Loyola, 1991.

BÉJART, M. (1996). **Uma viagem iniciatória**. O Correio da Unesco, 24(3), pp. 27-30.

BERGER, Peter Ludwig; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**, 2007.

BERMAN, Marshall. **Among the ruins**. New Intrenacionalist, Nova Iorque, dez. 1987. Disponível em: <<http://www.newint.org/issue178/among>>. Acesso em: Julho de 2019.

BÉTHUNE, Christian. **Le rap: une esthétique hors la loi**. Paris: Autrement, 2003.

BEZERRA, Maycon & NIKLEVICZ, Juliano. “**A ideologia e a educação em Antonio Gramsci e Herbert Marcuse: um diálogo para pensarmos as tarefas atuais**”. Movimento: Crítica, Teoria e Ação, 2, 1: 195-223, 2016.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRAGA, Jéssica Cristina; DELLÊ MADALOSSO, Juliana; SCHLICHTA, Consuelo. **Mediação de artes para espaços escolares e museológicos como forma de inclusão**. Revista Educação, Artes e Inclusão, v. 11, n. 1, p. 10-27, 2015.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; ASSUMPÇÃO, Raiane. **Cultura rebelde-escritos sobre a educação popular ontem e agora**. 2009.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação popular**. Brasiliense, 2017.
- BROOKS-GUNN, J. e DUNCAN, G. (editors). **Neighborhood Poverty – Volume II: Policy Implications in Studying Neighborhoods**. New York: Russell Sage Foundation, 1997.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **A política do hip-hop nas favelas brasileiras**. 2014.
- BUENO, W. C. **Jornalismo científico no Brasil: os compromissos de uma prática dependente**. 1984, 364f. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes, USP, 1984.
- CALABRE, Lia et al. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. 2007.
- CALVO HERNANDO, M. **Conceptos sobre difusión, divulgación, periodismo y comunicación**. 2006. 3p. Disponível em: <[http:// www.manuelcalvohernando.es/articulo.php?id=8](http://www.manuelcalvohernando.es/articulo.php?id=8)>. Acesso em: 10 set. 2019.
- CAMARGO, Emerson. **A dança de relações e experimentação / Emerson Camargo** - Curitiba: Íthala, 2013.
- CARDOSO, Ciro F. **Crítica de duas questões relativas ao anti-realismo epistemológico contemporâneo**. Diálogos. Maringá, v.2, n. 2, p. 47-64, 1998.
- CARDOSO, Ciro F. **Epistemologia pós-moderna, texto e conhecimento: a visão de um historiador**. Diálogos. Maringá, v.3, n. 3, p. 01-29, 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Viajando o sertão**. 4ª ed. São Paulo: Global, 2009.
- CHANG, Jeff. **Can't stop, won't stop, A history of hip hop generation**, Nova Iorque: Picador, 2005.
- CHANG, Jeff (Ed.). **Total chaos: The art and aesthetics of hip-hop**. Civitas Books, 2006.
- CHARON, J. M.; VIGILANT, L.G. **Sociologia**. 2ª ed. Saraiva. São Paulo, 2013.
- COHN, Gabriel. FERNANDES, Florestan (coord.). **Max Weber: sociologia**. São Paulo: Ática, 2003.
- COLLINGWOOD, Robin George. **The principles of art**. Oxford University Press, 1938.
- CONZO, Joe; BAMBAATAA, Afrika; ESQUIRE, Buddy; CHANG, Jeff. **Born in the Bronx**. Nova Iorque: Rizzoli, 2007.
- COOPER, Martha. **Hip hop files**. From Here to Fame, 2004.
- CÔRTEZ, Gustavo Pereira; CHAVES, Elisângela. **Dança: educação, lazer e arte nos percursos de pesquisa do grupo EduDança**. 2019.
- COVA, B. **What postmodernism means to marketing managers**. European Management Journal, v. 14, n. 5, p. 494-499, October 1996.

_____; COVA, V. **Tribal marketing: the tribalization of society and its impact on the conduct of marketing**. European Journal of Marketing, v.36, n.5/6, p. 595-620, 2002.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc. Tradução de Viviane Ribeiro, 1999.

CUTLER, Cecilia. **“Keepin’It Real”: White Hip-Hoppers' Discourses of Language, Race, and Authenticity**. Journal of Linguistic Anthropology, v. 13, n. 2, p. 211-233, 2003.

DA COSTA, Sandra Regina Soares. **Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal**. Ilha Revista de Antropologia, v. 5, n. 1, p. 161-165, 2003.

DA SILVA, José Carlos Gomes. **Etnografia da música rap: Africanidades e saberes musicais na prática do DJ**. CRÍTICA E SOCIEDADE, v. 9, n. 1, p. 35-55, 2019.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 1994.

DE CERTEAU, Michel. **Cultura No Plural (a)**. Papirus Editora, 1995.

DE CERTEAU, Michel; DOMINIQUE, Julia. **A beleza do morto: o conceito de cultura popular**. Revel J, organizador. A invenção da sociedade Lisboa: DIFEL, p. 49-75, 1989.

DE FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**. 1988.

DE MAIO NASCIMENTO, Marcelo. **Dança e Corporeidade: considerações fenomenológicas do espaço dançado e corpo percebido**. Cena, n. 13, 2013.

DE OLIVEIRA, Luciana Xavier. **Visões sobre o Movimento Black Rio: apontamentos teóricos sobre estilo, consumo cultural e identidade negra**. Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 14, n. 27, 2015.

DE SÁ, Simone Pereira. **Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem**. 2003.

DE VASCONCELOS, Rafaella Lira. **O arte-educador e sua condição docente mediante a sociedade atual**. Fclar Unesp, 2014.

DELEUZE, G., & Guattari, F. **O anti-édipo**. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e o problema da expressão. **São Paulo: Editora**, v. 34, p. 247, 2017.

DIAS, Cristiane Correia. **Por uma pedagogia hip-hop: o uso da linguagem do corpo e do movimento para a construção da identidade negra e periférica**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

DO AMARAL, Mônica GT; CARRIL, Lourdes (Ed.). **O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. Alameda, 2015.

DURLAUF, S.N. **The membership theory of poverty: the role of group affiliations in determing socioeconomic outcomes**. In: Danziger, S. H. e Haverman, R.H. Understanding poverty. New York, Russell Sage, 2001, pp. 392-416.

DUSSEL, E. **Sobre el concepto de “ética” y de ciencia “crítica”**. In: DUSEEL, E. Hacia uma filosofia política crítica. Bibbao Edit, 2001. p. 303-318.

ECHEVERRIA, Rafael. **Ontologia da linguagem**. Texto A Escuta. Dolmen, 1998.

EISNER, Elliot W. **The arts and the creation of mind**. E.U.A.: Yale College, 2002.

EISNER, Elliot. Estrutura e mágica no ensino da arte. **BARBOSA, AM Arte-educação: leitura no subsolo**, v. 9, p. 111-129, 1997.

ENGELS, Friedrich et al. **O papel da cultura nas ciências sociais**. Porto Alegre: Villa Martha, 1980.

ESHUN, Kodwo. **More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction**. 2018.

FAVARETTO, Celso Fernando. Notas sobre arte contemporânea. **Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil**, 1991.

FEDERAL, **Senado. Constituição da República Federativa do Brasil, 1988**. 1998.

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano**. 2005. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

FERNANDES, Ana Claudia Florindo; MARTINS, Raquel; DE OLIVEIRA, Rosângela Paulino. **Rap nacional: a juventude negra e a experiência poético-musical em sala de aula**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 64, p. 183-200, 2016.

FERNANDES, Joseli Aparecida; PEREIRA, Cilene Margarete. **Do griot ao rapper: narrativas da comunidade**. Revista da Universidade Vale do Rio Verde, v. 15, n. 2, p. 620-632, 2017.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FRANGE, Lucimar Bello P. Arte e seu ensino, uma questão ou várias questões. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, p. 35-47, 2002.

FRIEDMAN, V. **Tribute To graffiti: 50 beautiful graffiti artworks**. Smashing Magazine, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

GASTAL, Susana; COSTA BEBER, A. M. Lazer, práticas alimentares e mediação cultural: discutindo o gastronômico. **Lazer, mediação cultural e práticas sociais. Autores Associados, Campinas**, p. 203-218, 2019.

GATTI, Daniela. **Colaborativo entre instituições governamentais, artistas e jovens de escolas públicas municipais da cidade de Campinas–Brasil**. HUGO CRUZ ISABEL BEZELGA, p. 135, 2017.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. 13. reimpr. **Rio de Janeiro: LTC**, p. 04, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Editora 34, 2001.

GITHAY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1999.

GODTSFRIEDT, J. **Prática do lazer: uma revisão de conceitos, barreiras e facilitadores**. Revista Digital, Buenos Aires, ano 14, n. 142, 2010.

GOHN, M. (2010). **Educação não-formal e o educador social**. São Paulo: Cortez.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GROPPO, Luis Antônio. **Juventude e práticas socioeducativas**. Luis Antonio Groppo et al. Alfenas/MG, 2018.

GROPPO, Luis Antônio. **Juventude: Ensaios sobre Sociologia e História das Juventudes Modernas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

GROPPO, Luis Antônio. **Sociologia da juventude**. 2013.

GRUENBERG, B. C. **Science and the public mind**. New York: McGraw-Hill, 1935. 196p.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. J. Olympio, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais** / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. 4M p. (Humanitas).

HALL, Stuart. **As modernidades e seus outros: três momentos na história das artes da diáspora Negra do Pós-Guerra**. ArtÁfrica–Centro de Estudos Comparativos. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2009.

HANAUER, F. **Riscos e Rabiscos–O Desenho na Educação Infantil**. Revista de Educação do IDEAU – Instituto de Desenvolvimento Educacional do Alto Uruguai, v. 6, n. 13, p.73-82, 2011.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HELLER, Agnes. **Uma teoria da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Paz e terra, 2004.

HOCH, Danny. **Toward a hip hop aesthetic: A manifesto for the hip hop arts movement**. Total chaos: Art and aesthetics of hip hop, p. 349-364, 2006.

HODKINSON, Paul; BENNETT, Andy (Ed.). **Ageing and youth cultures: Music, style and identity**. A&C Black, 2013.

HOLMAN, M. **Breaking: The History**. In M. A. Neal, & M. Forman (Eds.), **That's the joint!: the hip-hop studies reader**. USA: Taylor & Francis Books, Inc. 2004.

HOWELL-MORONEY, M. **The geography of opportunity and unemployment: na integrated model of residential segregation and spatial mismatch**. In: Journal of Urban Affairs, volume 27, number 4, 2005.

KASEONE; MC WHO. **Hip-Hop Cultura de Rua**. São Paulo: Eixo 1. 2016.

KLEIMAN, Angela B. Processos identitários na formação profissional: o professor como agente de letramento. **Ensino de língua: representação e letramento**. Campinas: Mercado de Letras, p. 75-91, 2006.

KOCH, Ingedore G. Villaça; ELIAS, V. M. **Argumentação e Linguagem**. 13ª edição. 2006.

KUPFER, Joseph. **Aesthetic experience and moral education**. Journal of Aesthetic Education, v. 12, n. 3, p. 13-22, 1978.

LABJOR, Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo. **Programa de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural**. Instituto de Estudos de Linguagem. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Disponível em: < http://www.labjor.unicamp.br/?page_id=1043 >. Acesso em: 23 de Out. 2020.

LAZZARIN, Luís Fernando. **Grafite e o Ensino da Arte**. Educação & Realidade, v. 32, n. 1, p. 59-73, 2007.

LEAL, S. J. M. **Acorda Hip Hop!: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEVI, G. E SCHIMITT, J. **História dos jovens**. Volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Editora Cosac Naify, 2015.

LOTMAN, Iuri M.; **LA SEMIOSFERA, I. Semiótica de la cultura y del texto**. Valencia: Frónesis Cátedra de la Universitat de Valencia. España, 1996.

MAFFESOLI, M. **Tribal aesthetic**. In: COVA, B.; KOZINETS, R.; SHANKAR, A. (Eds.) Consumer tribes. Burlington, MA: Butterworth-Heinemann, 2007. p. 27-34.

- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Os circuitos dos jovens urbanos**. Tempo social, v. 17, n. 2, p. 173-205, 2005.
- MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. **Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop**. Cadernos cedes, v. 22, n. 57, p. 63-75, 2002.
- MANN, Peter H. **Métodos de investigação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da metodologia científica. 5ª edição**. São Paulo: Editora Atlas SA, 2003.
- MARCUSE, H. **The aesthetic dimension: Toward a critique of Marxist aesthetics** (H. Marcuse & E. Sherover, Trans.). Beacon. (Original published 1977), 1978.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Trad. Ronald Polito. 5. ed. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2008.
- MARTINEZ, Cláudia Eliane Parreiras Marques. **A Festa De São Benedito Em Poços De Caldas/Mg: Perspectivas Históricas**, 2015.
- MATTELART, A.; MATTELART, M. **Pensar as mídias**. São Paulo: Loyola, 2004.
- MATURANA, Humberto (1985a). **Biología del fenómeno social**. In Maturana, Humberto (1985). Desde la Biología a la Psicología. 3. ed. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 1996.
- MATURANA, Humberto. **Conversações matrísticas e patriarcais**. Maturana, HR; VERDEN-ZÖLLER, G. Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do conhecimento humano**. Trad. Jonas Pereira dos Santos. Campinas: Editorial PSY, 1995.
- MBEMBE, Achille. **Entrevista com Achille Mbembe**. Pandemia Crítica. Artigo nº 138. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/133>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- MEDEIROS, Daniel. **Ttsss... A Grande Arte da Pixação em São Paulo, Brasil**. 2006.
- MENDES, Marta Ferreira Abdala et al. **Uma perspectiva histórica da divulgação científica: a atuação do cientista divulgador José Reis (1948-1958)**. 2006. Tese de Doutorado.
- MENEZES, Jaileila de Araújo; COSTA, Mônica Rodrigues; FERREIRA, Danielle de Farias Tavares. **Escola e movimento hip hop: o campo das possibilidades educativas para a juventude**. ETD-Educação Temática Digital, v. 12, n. esp., p. 83-106, 2010.
- MILLER, David. **Lindy Hop and Jitterbug: The Development of American Swing Dance in the United Kingdom**. 2013.

- MILLER, P.D. (2006). **The city in public versus private**. Total chaos: The art and aesthetics of hip-hop. New York: Basic Civitas.
- MIRANDA, Jorge Hilton De Assis. Relação de mercado e trabalho social no hip-hop. **Cadernos do CEAS: Revista crítica de humanidades**, n. 223, p. 32-41, 2016.
- MOHANTY, Chandra Talpade. On race and voice: Challenges for liberal education in the 1990s. **Cultural critique**, n. 14, p. 179-208, 1989.
- MONTERO, Maritza. **Teoría y práctica de la psicología comunitaria**. buenos aires: Paidós, 2003.
- MORGAN, Marcyliena et al. **More than a mood or an attitude: Discourse and verbal genres in African-American culture**. African-American English: Structure, History and Use, p. 251-281, 1998.
- MOURA, Vítor et al. **Arte em teoria: uma antologia de estética**. 2009.
- NACKED, Rafaela Capelossa. **Identidades em diáspora: o movimento black no Brasil**. Revista desenredos, p. 1-111, 2012.
- NASCIMENTO, M. **Dança e Corporeidade: considerações fenomenológicas do espaço dançado e corpo percebido**. Revista Cena, vol. 1., n. 13, p. 1-13, 2013.
- NEGRI, T. **Exílio: Seguido de valor e afeto**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- NEVES, Cynthia Agra de Brito. **Slams-letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo**. Linha D'Água, v. 30, n. 2, p. 92-112, 2017.
- NIANE, Djibril T. **Sundjata ou A epopeia mandinga: romance**. São Paulo: Ática, 1982.
- ORLANDI, E. P. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes 2001.
- OSUMARE, Halifu. **Keeping It Real: Race, Class, and Youth Connections Through Hip-Hop in the US & Brazil**. Humboldt Journal of Social Relations, v. 37, p. 6-18, 2015.
- PABON, Jorge. Popmaster Fabel. **Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance**. Total Chaos, p. 18-26, 2006.
- PAIVA, Rita de Cássia Souza. **Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia**. Annablume, 2005.
- PARDUE, Derek. **“Writing in the Margins”: Brazilian Hip-Hop as an Educational Project**. Anthropology & Education Quarterly, v. 35, n. 4, p. 411-432, 2004.
- PARDUE, Derek. **Hip Hop as Pedagogy: A Look into “Heaven and Soul” in São-Paulo, Brazil**. Anthropological quarterly, p. 673-709, 2007.

PEREIRA, Márcia Sofia Oliveira. **Prática de ensino supervisionada: arte urbana, um recurso no ensino, educação visual, 7º ano**. Universidade da Beira Interior, 2012.

PEREIRA, Patricia. **A transformação da zona ribeirinha oriental de Lisboa: um caso de gentrificação por nova construção**. EURE (Santiago), v. 43, n. 130, p. 47-71, 2017.

PEREIRA, R. A. **O Rap como um aporte para a disseminação da informação para os jovens da periferia**. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) - Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2003.

PEREIRA, Raquel Machado; DOS SANTOS, Inacyra Falcão. **A Tradição Da Congada De Poços De Caldas-Mg No Processo De Criação Em Dança**, 2011.

PEREIRA, William César Castilho. **Nas trilhas do trabalho comunitário e social: teoria, método e prática**. In: Nas trilhas do trabalho comunitário e social: teoria, método é prática. 2008.

POCOSDECALDAS, prefeitura municipal. **CEU oferece aulas de Hip Hop**. Notícias, 26 de Abril de 2017. Disponível em: < <https://pocosdecaldas.mg.gov.br/noticias/ceu-oferece-aulas-de-hip-hop/> >. Acesso em: 16 Jan. 2021.

POCOSDECALDAS, prefeitura municipal. **Projeto “Na Batida do Hip Hop” oferece oficinas de arte urbana na ABACO**. Notícias, 12 de Setembro de 2019. Disponível em: < <https://pocosdecaldas.mg.gov.br/noticias/projeto-na-batida-do-hip-hop-oferece-oficinas-de-arte-urbana-na-abaco/> >. Acesso em: 18 Dez. 2020.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: Edusc, 1999.

RAMALDES, K. **Ensino da arte – qual ensino queremos?** Revista Educação, Artes e Inclusão, v. 13, n. 2, 2017.

REIS, J. **Ponto de vista**. In.: MASSARANI, L.; MOREIRA, I. C.; BRITO, F. Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil. Rio de Janeiro: Casa da Ciência, UFRJ, 2002. 230p. p.73-77.

REIS, Ronaldo Rosas. **Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna: As ideologias estéticas dos anos 80**. Ciberlegenda, n. 1, 1998.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues et al. **O Movimento Hip-Hop como gerador de urbanidade: um estudo de caso sobre gestão urbana em Campinas**. 2006.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip hop: a periferia grita**. Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, José Carlos. O corpo liberado? In: STROZENBERG, I. (Org). **De corpo e alma**. Rio de Janeiro: Comunicação Contemporânea, 1987.

RODRÍGUEZ, Louie F. **Dialoguing, cultural capital, and student engagement: Toward a hip hop pedagogy in the high school and university classroom.** Equity & Excellence in Education, v. 42, n. 1, p. 20-35, 2009.

ROHDEN, Huberto. **Filosofia da arte: a metafísica da verdade revelada na estética da beleza.** São Paulo: Martin Claret, 2007.

ROSE, Tricia. **The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop--and why it matters.** Civitas Books, 2008.

RUBIM, L. **Produção cultural.** In: RUBIM, L. (Org.). Organização e produção da cultura. Salvador: UFBA, 2005.

RUDIO, Franz Victor. **Introdução ao projeto de pesquisa científica.** 1983.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e Emoção.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SANTOS, R.S. **Grafite e suas implicações atuais: um estudo de caso.** VII ciclo de investigações PPGAV – UDESC, Florianópolis, 18-20 jun., 2012.

SARAVIA, Enrique. **Política pública, política cultural, indústrias culturais e indústrias criativas.** In: Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014. Brasília, Ministério da Cultura, 2011.

SHEN, B. S. P. **Science literacy.** American Scientist, New Haven, Conn., v. 63, p. 265-268, May/Jun., 1975.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** Editora Cosac Naify, 2006.

SILVA, João Gustavo Chaves da. **Um estudo político do jazz.** 2017.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. **Aprender a conduzir a própria vida: dimensões do educar-se entre afrodescendentes e africanos.** De preto a afrodescendente, p. 181-197, 2003.

SILVA, Wlisses James de Farias. **Heavy metal no Brasil: os incômodos perdedores (década de 1980).** 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. **A pesquisa científica.** In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de pesquisa. Porto Alegre: Ufrgs, 2009. Cap. 2. p. 31-42.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento.** Augusto Guzzo Revista Acadêmica, São Paulo, n. 6, p. 14-18, mai. 2003. ISSN 2316-3852. Disponível em: <http://www.fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/57>. Acesso em: 10 Abr. 2019.

SOARES, Rafael Lima Silva. **Múltiplo carnaval: o surgimento das escolas de samba de Salvador**. Olhares Sociais, v. 3, p. 31-53, 2014.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 79, Nov. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 23 maio 2019.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop**. Parábola, 2011.

SOUZA, Ângela Maria de. **O rap crioulo em Portugal: corporalidades em performance dando voz a novas rualidades**. Revista Angolana de Sociologia, n. 8, p. 111-127, 2011.

SOUZA, M.; REINADO, J. **Poder no Sul das Minas Gerais**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015.

STOER, S. R., MAGALHÃES, A. M. e RODRIGUES, D. **Os lugares da exclusão: um dispositivo de diferenciação pedagógica**. São Paulo: Editora Cortez, 2004.

STRICKLAND, M. **Swing Dancing: How Dance Effectiveness May Influence Music Preference**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Florida State University, Tallahassee, FL, 2014.

TELES, Paulo C. S.; DE, M. **Protagonismo, Reciclagem e Novas Sensibilizações Em Oficinas Internacionais De Arte Tecnológica**. In SOARES, Ismar de Oliveira; VIANA, Claudemir; XAVIER, Jurema Brasil. Educomunicação e suas áreas de intervenção: novos paradigmas para o diálogo intercultural. São Paulo: ABPEducom, p. 225-31, 2017.

THOMPSON, Edward Palmer; EICHEMBERG, Rosaura. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. Editora Vozes, 1974.

UCKO, D. A. **Science literacy and science museum exhibits**. Curator, New York, v. 28, n. 4, p. 287-300, 1985.

UPPAL, Charu. **Each One Teach One Project**. 1996.

VANLEHN, K.; SOLOWAY, E. AI and Education. **The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences**, ed. Robert A. Wilson, Frank C. Keil, Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, Massachusetts, p. 9-10, 1999.

VIALOU, D. **Territories et cultures préhistoriques: fonctions identitaires de l'art rupestre**. In: Kern, A.A. (org). Sociedades Íbero-Americanas: reflexões e pesquisas recentes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

VIANNA, H. 1999: In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1411199904.htm>. Acesso em: 18 Abr. 2019.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Zahar, 1995.

VIANNA, K. **A Dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

VOGT, C. **Cultura científica desafios**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

VOLOJ, J.; AHELERING, C. **Ghetto Brothers: uma lenda do Bronx**. Trad. De Alexandre Matias e Mariana Moreira Matias. Introdução de Chef Chang. – São Paulo: Veneta. 2016.

WEBER, MAX; ECONOMIA, E. SOCIEDADE. **Fundamentos da Sociologia compreensiva** –volume I-Editora UnB. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa, a partir da quinta edição, revista, anotada e organizada por Johannes Winckelmann, São Paulo, 2004.

WENGOROVIVUS, Rita; ROSA, Armando Nascimento. **Teatro e Comunidade: A experiência de um mestrado na ESTC desde 2007**. HUGO CRUZ ISABEL BEZELGA, p. 69. SILVA, Anita. Educação Não Formal e Gestus Social: Teatro em Comunidade com o grupo Na Boca de Cena.

WISNIK, José M. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

XAVIER, Denise Prates. **Repensando a periferia no período popular da história: o uso do território pelo movimento Hip Hop**. 2005.

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo – Do Sertão ao Hip Hop**. São Paulo: Shuriken Produções / LiteraRua, 2014.

YOSHINAGA, Gilberto. **Resistência, Arte e Política: Registro Histórico do Rap no Brasil**. 2001. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2001.

YURICK, Sol. **The warriors / Sol Yurick**. Tradução de Fábio M. Barreto Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

ZITKOSKI, Jaime José. **Educação e Emancipação Social: um olhar a partir da cidade educadora**. Revista Espaço Pedagógico, v. 13, n. 1, p. 9-18, 2006.

ZULUNATION, Universal Zulu Nation. **Hip Hop History**. Disponível em: < <http://www.zulunation.com/hip-hop-history/> >. Acesso em: 10 Jan. 2020.

FILMES:

THE MC WHY WE DO IT, documentário. SPIRER, Peter. Nova York, E.U.A., 2005. DVD, son., colorido.

ARTIGO EM SITE:

FRIEDMAN, V. (2008). **Tribute To graffiti: 50 beautiful graffiti artworks**. **Smashing Magazine**. Retrieved from <http://www.smashingmagazine.com/2008/09/14/tribute-to-graffiti-50-beautifulgraffiti-artworks/>.

NICOLESCU, Basarad; et al. **Carta da Transdisciplinaridade**. In: Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinar idade. Convento de Arrábida, Portugal, 2-6 novembro, 1994. Disponível em: http://www.ccsa.ufrn.br/5sel/v2/pdf/minicurso15_carta_transdisciplinaridade.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2020.

NOGUEIRA, Pedro R. **Cidade educadora – Cultura – Educação Integral**. Portal Aprendiz (2016). Disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2016/08/12/pioneira-da-arte-educacao-ana-mae-barbosa-reforca-todo-artista-tem-o-que-ensinar/> . Acesso em 10 Fev. 2021.

SHING, J. N., & DATTATREYAN, E.G. **Cultural interventions: Repositioning hip hop education in India**. *Linguistics and Education* (2016). Disponível em <http://dx.doi.org/10.1016/j.linged.2016.05.003>. Acesso em Jan. 2021.

WOLF, Tom.M. **America's Most Policed Art Form: Subway Graffiti, NYC's Visual Criminal**. *PopMatters*. Nova York, 18 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.popmatters.com>>. Acesso em: jul. 2019.

ANEXOS

Mandamentos da Universal Zulu Nation

1° - Nós acreditamos em um Deus, que é chamado por vários nomes – Allah, Jehovah, Yahweh, Ra, Elohim, Jah, God, O Mais Alto, O Criador, O Supremo Único (...). Nós acreditamos como “AmaZulu” [Povo do Céu], que não iremos matar outro Ser Humano em nome de Deus. Nós reconhecemos que há apenas um único Deus. Nós acreditamos que Deus voltará para olhar nos olhos do Ser Humano, e o levará para fora dos problemas que o próprio Ser Humano causou neste planeta chamado Terra;

2° - Nós acreditamos na Bíblia Sagrada e no Glorioso Qur'an [Alcorão] e nas Escrituras de todos os Profetas de Deus;

3° - Nós acreditamos que a Bíblia Sagrada foi alterada e deve ser reinterpretada, de modo que a Humanidade não seja enganada pelos falsários que há alteraram;

4° - Acreditamos que a “supremacia branca” manipula muitos dos livros de história, que são usados para ensinar e educar ao redor do mundo, nos colégios, faculdades e outros lugares onde o ensino é distorcido, cheio de mentiras. E incentivam o ódio quando tratam sobre outras raças da Família Humana. Nós acreditamos que todos esses livros de história, que contém uma mensagem falsa, devem ser destruídos e substituídos por livros de história baseados em Fatos Reais, nos quais todas as raças contribuíram para com a Civilização Humana. Ensinar a Verdadeira História, não a falsa, Citar todas as Raças, e Respeitar todas as Nacionalidades, Amar aos outros como a nós mesmos, para que a Raça Humana se transforme como um todo;

5° - Acreditamos na Verdade, qualquer que seja ela. Se a Verdade ou a Idéia que você nos traz é baseada em Fatos, então seremos como “AmaZulu” [Povo do Céu] Testemunhas da Verdade. Verdade é Verdade;

6 - Acreditamos em qualquer pessoa de qualquer Religião ou Fé, e que esta Religião ou Fé eleve o Ser Humano, e não faça deste um “escravo religioso” ou “zumbi”, e que essa religião não se torne uma mistura de falsidade e verdade; que essa religião faça deste Ser Humano um Lutador pela Liberdade, Justiça, e Igualdade para todos os Seres Humanos e para “todo o tipo de vida” que Deus deu para este planeta chamado Terra;

7° - Nós acreditamos que esse “racismo” e “ódio” estão tentando dominar as vidas dos Seres Humanos neste planeta chamado Terra, e apenas a “Crença no Supremo Uno” e na Verdade irá destruir estas doenças chamadas racismo e ódio;

8° - Acreditamos que o Ser Humano causou grandes danos à Mãe Terra e devem fazer alguma coisa a respeito da poluição do ar, da água, da terra e do espaço. Nós acreditamos que esses Seres Humanos que causaram danos aos animais e à vida aquática, devem corrigir seus erros ou serão condenados à destruição como foi profetizado pelos Profetas. Somente o Ser Humano com a ajuda de Deus pode mudar o futuro;

9 - Acreditamos na Ressurreição Mental após a morte. Há várias maneiras de a Raça Humana se tornar cega, morta, e estúpida pela falta de “Conhecimento” de Si mesmo, e compreendemos que uns devem ensinar aos outros;

10° - Acreditamos que toda a Vida e Criação, são baseadas na Matemática;

11° - Acreditamos no que é visto e no que é sabido do que não é visto. Acreditamos no Poder da Mente, e no Conhecimento Infinito do próprio Deus;

12° - Acreditamos na Justiça para todos, proveniente de Deus ou não. Acreditamos na Justiça Igualitária entre os Seres Humanos;

13° - Acreditamos como “AmaZulu” [Povo do Céu] num Povo de Paz e respeitamos aqueles que nos respeitam, e estamos em Paz com aqueles que estão em Paz conosco. Mas, se você for atacado por um “agressor” ou por um “opressor”, nós acreditamos e somos ensinados a lutar em nome de Allah, Jah, Jehovah, Yahweh, Elohim, O Altíssimo, God, para militar contra aqueles que são contra nós;

14° - Acreditamos no Poder, na Instrução da Verdade, da Liberdade, da Justiça, do Trabalho para os Povos e na Elevação dos Povos;

15° - A “Universal Zulu Nation” está voltada para: o Conhecimento, a Sabedoria, a Compreensão, a Liberdade, a Justiça, a Igualdade, a Paz, a Unidade, o Amor, o Respeito, o Trabalho, o Divertimento [com Responsabilidade], a Superação do negativo para o Positivo, a Economia, a Matemática, a Ciência, a Vida, a Verdade, os Fatos, a Fé, e a Unicidade de Deus. (ZULUNATION, 2020)

Tratado de Paz das gangues de Nova York

Segundo VOLOJ & AHELERING (2016), esse tratado foi escrito após acordo de paz entre as gangues: A todos os Irmãos e Irmãs: Nós percebemos que somos todos irmãos e vivemos nos mesmos bairros e temos os mesmos problemas. Também percebemos que brigar entre a gente não vai resolver nossos problemas em comum. Se nós queremos transformar nossa comunidade em um lugar melhor para nós e nossas famílias, temos que trabalhar juntos. Nós que assinarmos este acordo prometemos a paz e a união de todos. Todos que assinarem este documento serão conhecidos a partir de agora como A Família.

Os termos de Paz são os seguintes:

1. Todos os grupos devem respeitar uns aos outros – facções, membros individuais e suas mulheres. Cada membro de uma facção da Família poderá usar suas jaquetas na área de outra facção sem ser incomodado. Eles devem se lembrar de quem manda naquela área e respeitá-la como se fosse a sua.

2. Se uma facção tiver um problema com outra facção, os presidentes de cada uma devem se encontrar para resolver. Se um membro de uma facção tiver um problema com um membro de outra facção, os dois devem discutir. Se isso não der certo, os dois devem brigar entre si, depois disso o caso será considerado encerrado. Se houver qualquer rumor de facções brigando entre si, os líderes devem se encontrar e resolver.

3. Para as facções que não fazem parte do acordo de Paz, os presidentes da Família se encontrarão com a facção para explicar os termos de Paz. À facção será oferecida a oportunidade de: se juntar; se dissolver; ser dissolvida.

4. Os presidentes da Família se reunirão periodicamente para discutir assuntos de interesse dos grupos.